UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01245370 0

4560

37

GABRIELE D'ANNUNZIO

(Studio critico)

ALFREDO GARGIULO

GABRIELE D'ANNUNZIO

(Studio critico)

NAPOLI
FRANCESCO PERRELLA & C.
SOCIETÀ EDITRICE
1912

PROPRIETÀ LETTERARIA

STAB. TIP. DELLA CASA EDITRICE PIETROCOLA SUCC. MOLINA — NAPOLI

Questo studio era già annunziato come compiuto, e prossimo alla stampa, in una Nota *di G. A. Borgese al suo libro sul D'Annunzio (1909). Esce ora, per ragioni che non riguardano l'opera ma l'autore, e indifferenti, perciò, al pubblico. Lo studio è rimasto immutato: l'ultima opera del poeta, che vi si esamina, è la* Fedra *(1909). Chi vorrà vedere le connessioni, che esso ha con gli anteriori lavori critici sul D'Annunzio, terrà conto della data di composizione.*

Roma, 26 maggio 1912.

A. G.

JUL 1 9 1975

PQ
4804
G286

INDICE

PARTE PRIMA. — Il Giovane d' Annunzio.

I. — L' imitazione carducciana *(Primo Vere)* . . . *pag.* 3
II. — L' esplosione naturalistica *(Il Canto novo)* . . » 14
III. — Dalla lirica al racconto *(Terra Vergine — Il Libro delle Vergini)* . . . . . » 32
IV. — Il « racconto-paesaggio » *(San Pantaleone)* . . » 45
V. — Esaurimento lirico e rimpianti *(Intermezzo di rime)*. . . . . » 66

PARTE SECONDA. — La Rosa.

I. — Il romanzo « ingenuo » *(Il Piacere)*. . . . . » 83
II. — Gli « esercizii » di Andrea Sperelli *(L'Isotteo— La Chimera)* . . . . . » 110
III. — La lirica di Andrea Sperelli *(Le Elegie romane)*. » 134
IV. — Il romanzo « costruito » *(Trionfo della Morte)* . » 145
V. — La via d'uscita della « bontà » *(L'Innocente)* . » 173
VI. — La lirica « buona » *(Poema paradisiaco)* . . . » 198

PARTE TERZA. — Il Superuomo.

I. — La nascita del Superuomo *(Le Vergini delle Roccie)* . . . . . » 215
II. — Il parossismo del Superuomo *(Gioconda — Gloria — Più che l'Amore)* . . . . . » 242
III. — L' « Imaginifico » *(Il Fuoco)* . . . . . » 264
IV. — Il Superuomo attenuato *(Francesca da Rimini— La Figlia di Iorio)*. . . . . » 299

V. — Gli altri drammi *(La Città morta — Sogno d'un Mattino di Primavera — Sogno d' un Tramonto d'Autunno—La Nave—La Fiaccola sotto il moggio—Fedra)* . . . . . *pag.* 326

PARTE QUARTA. — ALCIONE.

I. — Il viaggio dell' anima *(Laus Vitae)*. . . . . » 343
II. — Pan, la Sirena del Mondo e gli Eroi *(Le Laudi)*. » 370
III. — Il paesaggio lirico *(Il Libro di Alcione)* . . . » 392
IV. — I miti nuovi *(Il Libro di Alcione)* . . . . . » 419

CONCLUSIONE . . . . . » 441

PARTE PRIMA

Il giovane D'Annunzio

I.

L'IMITAZIONE CARDUCCIANA

(PRIMO VERE)

Nel 1879, stando ancora al Collegio Cicognini di Prato, Gabriele D'Annunzio, che aveva allora sedici anni, pubblicò i suoi primi versi : — *All'Augusto Sovrano d' Italia Umberto I di Savoia nel XIV Marzo MDCCCLXXIX suo giorno natalizio*. Augurii e voti dei giovani Vittorio Garbaglia e Gabriele D'Annunzio. — È una esercitazione scolastica su reminiscenze carducciane. L'anno seguente dava in luce un altro opuscolo di versi, *In memoriam*, per la morte della nonna. In questo, forse per la tenuità del tema del tutto familiare, non appariva influsso del Carducci: era scritto in un certo toscano prezioso (la lingua che il poeta trovò a portata di mano, per un soggetto intimo), e conteneva, invece, ricordi stecchettiani. Ma il D'Annunzio, allora, aveva già scritto il *Primo vere*; e da questo si deve partire per ravvisare il primo atteggiamento del suo ingegno poetico. Gli altri due saggi della sua musa giovanetta son cosa troppo tenue ed insignificante. Nel *Primo vere* il poeta originale, in verità, non si vede ancora; ma c'è in quella raccolta di versi qualcosa che anche serve per l'illustrazione dell'opera d'annunziana della maturità. Ebbe due edizioni, una nel '79 e l' altra nell' 80, molto diverse per il numero delle composi-

zioni; giacchè la prima ne conteneva trenta, la seconda settantatre, di cui solo quattordici già apparse nella prima. Il numero molto grande dei componimenti nella seconda edizione si spiega col fatto che in essa furono compresi i *Paesaggi e profili* (all'acquerello), già annunziati dal giovane autore come una raccolta a parte.

Che cosa era il *Primo vere* secondo il poeta stesso? Lo sappiamo da una lettera ch'egli scriveva all'amico Cesare Fontana, il primo di settembre 1879: « Son poca cosa! Sono lampi rosei di vita giovanile, delirii pieni di fremiti e di parole insensate, febbri ed ebbrezze, serenità cerulee e caligini fosche... C'è dentro tutta la mia anima ardente: un'esuberanza di sentimento, che si espande in inni procaci, in elegie soavi, in immagini folgoranti, in suoni bizzarri, convulsi o languenti; ma non vi cercare la scintilla del genio che tuona e lampeggia, che colpisce e trascina... oh, quel genio io non l'ho: la scintilla mi manca!... ». Aveva il D'Annunzio, come si vede, un'idea molto romantica del genio, quale si conveniva alla sua età giovanile. E romantiche erano le parole (è proprio il caso di dir « parole »), che adoperava per caratterizzare la sua poesia: lampi rosei, delirii, fremiti, parole insensate, febbri, ebbrezze, serenità cerulee, caligini fosche, immagini folgoranti, suoni bizzarri, convulsi, languenti. Tutte cose estreme, in tutti i sensi! Un'altra definizione del romanticismo non potrebbe essere questa: è il tumulto delle adolescenze immaginose? L'anima del poeta era ardente, glielo crediamo subito, e il suo sentimento era esuberante: molto ardore, grande esuberanza. Il giovanetto di sedici anni, dalla « selva

di capelli ricciuti e due occhi da spiritato », come si dipingeva egli stesso al Fontana, accatastava parole su parole per spiegare all'amico, per fargli intendere per forza, furiosamente, ciò che gli stava nell'animo e pensava in buona fede di aver tradotto nelle poesie.

È quello il periodo della prima gioventù poetica: periodo di fermento, angoscioso, convulsivo ; e quindi, inutile dirlo, oscuro. C'è allora il desiderio, non la potenza della poesia : l'emozione viva e pungente, il sogno balenante o fluttuante, non l' immagine artistica determinata e placata. Se la vita del poeta, nel periodo della maturità, della serenità e della calma, è vita d' immagini perfette, tutte svolte e chiuse in sè; senza alcun dubbio la prima gioventù del poeta è, invece, un contesto discorde di frammenti d' immagini, che sorgono l'un dopo l'altra, si urtano e si opprimono a vicenda. Il poeta ne è vittima straziata e sanguinante. Si comprende quindi perchè il poeta « infante » debba essere imitatore, quasi di necessità. Egli vuole uscire in un modo qualunque dal suo stato di angoscia; e, trovata una forma in cui versare la propria materia caotica, ve la versa senz' altro, corrivo, in pieno abbandono, allontanando ogni velleità di un controllo, che sarebbe tanto doloroso. Sarebbe, d' ordinario, addirittura impossibile; perchè egli imita più propriamente per questo : essendo disgregato per suo conto, muto o balbettante davanti agli spettacoli della natura e della vita, si trova aperto ad accogliere e a far sue le voci, per lo più affini, che da quegli spettacoli seppero trarre altri spiriti nel pieno dominio della loro forza. Non imita nel vero senso della parola,

perchè l'imitazione lascia supporre una determinazione volontaria; ma ripete per suggestione, talvolta per completa ossessione.

Il D'Annunzio, dunque, dall'anima ardente e dal sentimento esuberante, nel *Primo vere* non fece quasi altro che imitare. Imitò propriamente, cioè tradusse, Catullo, Tibullo, Orazio; e, data la sua età, tradusse benissimo. Imitò poi (nel senso che ne subì la suggestione), in quasi tutte le poesie, il Carducci delle *Odi barbare;* lo imitò tanto, che Giuseppe Chiarini, critico benevolissimo in quel primo momento, fu costretto ad infliggergli la penitenza di stare un anno intero senza leggere il Carducci (e lo Stecchetti). La suggestione carducciana è palese anche nel segno esteriore che tutte le poesie della raccolta, nella prima edizione, sono « barbare ». Anzi su questa particolarità il piccolo d'Annunzio, con una freddezza calcolatrice un po' intempestiva, fondava le sue speranze per il successo editoriale; scrivendo al Fontana: « Credo che se ne venderebbero molte copie, non per la bontà del lavoro, ma per la curiosità che in questi giorni destano le *Odi barbare* nella repubblica letteraria ». E così fu.

L'imitazione dal Carducci non ha bisogno di dimostrazione: basta che ognuno sfogli il volumetto, lo apra ad una pagina qualunque, e legga. Ecco, per esempio, che cosa io trovo (*Suavia*. Fantasia):

Poi che tra lauri sacri ad Apolline
colsi da' rosei labbri di Lilia
mille trepidi baci
olezzanti d'ambrosia,

e ne le glauche pupille accendersi
vidi e rifulgere d'amor gl' incendii
con un riso di gioia
soavemente languido,

non più la stridula voce de l'odio
mi strazia l'anima: sento, mio Giulio,
un desiderio vago
di librarmi su l'aure...

E così continua per altre ventidue strofe, pur senza qualche stonatura troppo forte. È dunque, questa, una delle migliori, nell' imitazione: atteggiamenti formali (poi che... non più...), immagini, perfino le parole del poeta delle *Odi barbare*, vi sono ripetuti; e la suggestione è piena. Qualcuno può anche credere, a prima vista, che la poesia esprima qualcosa. Senonchè la poesia ad orecchio si distingue dalla poesia vera come un frutto di cera si distingue da un frutto spiccato dall'albero: se non alla vista, al tatto e al sapore. Che cos'è quell'odio dalla voce stridula? odio di che o di chi? Il Carducci, nel suo mondo poetico, ci spiega il suo odio. E perchè il poeta colse i trepidi baci tra i lauri? tra i lauri sacri ad Apolline? Perchè i baci olezzavan d' ambrosia? Sono colori retorici, ingredienti mitologici, tolti in prestito ad un artista, che talvolta aveva ridato vita alla mitologia, come doveva fare, tanto più tardi, il D'Annunzio stesso, nelle *Laudi*. E poi: quel « riso di gioia soavemente languido », e quel « desiderio vago di librar*si* su l'aure », sono mollezze senza alcun senso preciso, mollezze di parole. Per entro alle forme carducciane di tutta la poesia, così riccamente imitativa, si accumula il vuoto.

Ma la derivazione appare sfacciata, dove il giovane poeta perde il freno della suggestione, esce in accenti suoi, smarrisce il tono accattato. Lilia, in *Ora soave*, gli sembra « Ebe divina scendente da 'l florido Olimpo, d'ambrosio vapore cinte le membra lievi »; e a lei, collocata a tanta altezza, si rivolge poi con un ritornello, che ha della romanza per musica, e insieme qualcosa d' infantile :

Vedi: s' io fossi una bella farfalla fulgida d'oro,
su la tua fronte bianca vorrei batter l'ali.

Se fossi un lume d'aurora o di sole morente,
ne' tuoi capelli biondi vorrei risplendere.

Se fossi una rosa di maggio appena sbocciata,
su 'l tuo seno vergine vorrei languire...

Il Carducci , con un afflato lirico poderoso , aveva sollevato talora ad un' intonazione altissima la visione di oggetti e fatti molto comuni e prosaici : in ciò, il giovanetto D' Annunzio non aveva ali sufficienti neppure per imitarne il volo. Questa *Sera d' estate* è « prosa » bell' e buona, non scevra del tutto di volgarità, in metro barbaro :

e i rigidi cocchier, mirabili
per aureo fregio, la frusta schioccano
girando a torno gli occhi
con posa aristocratica.

Qua e là le facili modiste ridono
liete, e saettano co' sguardi tremuli
i dolci damerini
da l'occhialetto lucido...

Così si notino le stridenti stonature di quest'altra, *A Bacco Dionisio :*

la donna isterica ti fa la smorfia;
ed il pacifico crasso canonico
vede le candide nudità e volgesi
con un rossore ipocrita...

Evoe, Libero!... Tu sei lo spirito
lieto degli uomini...

Non di rado di sotto il paludamento dell' alta poesia spunta addirittura il fanciullo, ingenuamente simpatico, il fanciullo dagli « occhi spiritati »: spiritati, vorrei dire, per la meraviglia dell' abbigliamento; come nella *Sera d'estate:*

O bionda Lilia. come sei fulgida!
come ti brillano quegli occhi ceruli!
come hai dolce il sorriso!...
Ti sei vista allo specchio?

Tuttavia non può dirsi che in questa primissima produzione del D'Annunzio manchi assolutamente quella che doveva poi essere la sua personalità. È un brutto segno, quando anche nei primi tentativi di un artista non si scorge proprio nulla di personale, sia pure nei difetti. Già è un fatto degno di attenzione che il D'Annunzio non imiti, nel *Primo vere*, il tale poeta, il tal altro, e tutti indifferentemente; ma solo il Carducci. Il Chiarini, come abbiam veduto, notava anche la derivazione dallo Stecchetti; ma da quale Stecchetti? È vero che la bella del poeta esclama una volta: — Dio bono! quelle giuggiole m'hanno fatto venire il mal di pancia! —; il D'Annunzio però si tiene sempre lontano dal ve-

rismo, anzi trivialisimo poetico stecchettiano. « Dallo Stecchetti toglie ancor meno, — notava il Croce, — salvo che nelle rime puerili dell' *In memoriam*, e in qualche accento di democraticismo e socialismo alla romagnola, che si fonde con simili accenti del Carducci. » Sempre il Carducci! Lo stesso Chiarini scriveva: « In una poesia intitolata *Palude*, che rammenta qua e là il *Chiarone* del Carducci, il poeta descrive i poveri mietitori che cacciati dalla fame scendono dai monti a lavorare nella maremma:

Lasciano i vecchi adusti, le madri cadenti, le mogli,
i bimbi che piangon tra le carezze e i baci:

lascian le tenui case lassù fra le libere balze
. . . . . .
lascian la lieta vista de 'l cerulo mare, tra' pini,
. . . . . .
e traggono, e traggono qui co la falce e col ronco
a mille a mille per guadagnarsi un pane! »

E continua la citazione, conchiudendo che questi versi attestano « luminosamente attitudini alla poesia non comuni ». Orbene, se nel *Primo vero* c' è dello Stecchetti, è appunto dello Stecchetti di questa specie (salvo qualche breve accento diverso, ma puramente occasionale): c'è, vale a dire, del Carducci e non dello Stecchetti. Oltre di che, è da notarsi che nel volume di poesie seguito immediatamente al *Primo vere,* cioè nel *Canto novo*, si trovavano ancora di tali accenti misti (tra il Carducci e lo Stecchetti) di democraticismo e interessamento sociale; ma il D'Annunzio, nell'edizione definitiva del '96, li soppresse tutti, come estranei alla sua personalità. Non era quello il lato del Carducci che esercitava su di

lui maggiore attrazione. Poichè non solo la derivazione carducciana è predominante, quasi esclusiva, nel *Primo vere;* ma non è l'intero Carducci quello da cui il D'Annunzio deriva. È un Carducci già, in certo modo, « suo »: sono alcuni lati del Carducci, quelli di cui egli subisce la suggestione. Il Croce vi ritrovava di carducciano « l'esuberante sentimento di sè, qualche atteggiamento di ribelle e di lottatore », la « predilezione da letterato per la letteratura »; ed io vi aggiungerei: l'amore e lo spiritualizzamento della natura, il desiderio dell'amore libero ed alto, serenamente voluttuoso, e quindi il senso pagano della vita. Erano gli atteggiamenti a lui più affini, e nei quali venivano quasi interamente assorbiti i « delirii », i « fremiti », le « febbri », le « ebbrezze », che il giovane poeta s' illudeva di avere espressi. La stessa tendenza a quegli atteggiamenti, in luogo di Persio o Giovenale, gli faceva tradurre Catullo, Tibullo, Orazio. Erano le inconsce predilezioni del suo spirito poetico, che solo in seguito potevano e dovevano chiarirsi e giustificarsi. Era l'assorbimento del tutto naturale e spontaneo, da parte dell' « embrione » D'Annunzio, dei primi succhi vitali omogenei alla sua natura.

Un'altra manifestazione di quella che doveva poi essere la personalità artistica del D'Annunzio è, nel *Primo vere*, una certa sensualità esuberante, che eccede di molto il semplice senso pagano della vita, quale è nel Carducci: si tratta, come sappiamo, di « delirii », di « fremiti », di « febbri », di « ebrezze », di « inni procaci », ecc.; ma sappiamo anche che tutto ciò resta allo stato, diciamo così, di aspirazione. Un altro segno ancora: una spiccata

facoltà visiva, la quale anch'essa, però, non arriva a costituire poesia. Ecco un quadretto, *Ottobrata,* tutto macchie di colori, ma privo di animazione lirica:

Ridono tutte in fila le linde casette ne 'l dolce
sole ottobrino, quale colore di rosa, qual bianca,
come tante comari vestite de 'l novo bucato
a festa. Su le tegole brune riposano enormi
zucche gialle e verdastre, sembianti a de' cranii spelati,
e sbadiglian da qualche fessura uno stupido riso
a 'l meriggio.

Siamo, dunque, sempre di fronte a manifestazioni puramente psicologiche, non ancora artistiche, del nostro poeta. C'è però qualche rara eccezione. Per esempio, in *Preludio:*

Va il bruno cammelliere pe' vasti deserti d'Arabia:
stendonsi l'arene fulve ondulate innanzi.
Il sole gli saetta le fiamme maligne su 'l capo,
gli brucia a' polsi 'l sangue, gli empie di giallo gli occhi.

In *Pellegrinaggio:*

Sta il meriggio fiammante su l'aride stoppie, ed i poggi
umili digradano là giù co' filari d' ulivi,
con le tinte giallastre qua e là, con le creste ondulate
ed i gruppi di case che fuman tranquille ne 'l sole.
Da l'aje solitarie si chiamano i cani latrando,
ed il suono propagasi triste per l'afa via lungi
rotto come a singulti... che dicon que' poveri cani?
Si lagnan de la fame che batte a' lor fianchi scheltriti,
poveri vecchi cani da l'aride lingue pendenti?

In questi paesaggi brucianti l' afflato lirico si annunzia. Non sono descrizioni esteriori: la visione

nasce dall'affannoso senso di arsura che è nel poeta. L' immaginazione dei deserti arabici ha qualcosa d' intimo. Alcuni tratti, in ispecie, rivelano una profonda e diretta impressione: le « fiamme maligne », il « giallo » degli occhi, i « fianchi scheltriti » le « aride lingue pendenti ». — Troveremo, difatti, inseguito, che tali paesaggi animati da una sensualità dolorosa sono nell' intima sostanza poetica del D' Annunzio.

II.

L'ESPLOSIONE NATURALISTICA

(IL CANTO NOVO)

La prima affermazione dell' ingegno poetico del D'Annunzio fu esplosiva. Il *Canto novo*, pubblicato nell' 82, scritto nell' 81, si può dire che rappresenta già tutto il D'Annunzio posteriore, sebbene in una forma immediata e violenta. Il nostro poeta fu precoce. Già nel *Primo vere* era precoce la padronanza formale della poesia; ma dal *Primo vere* al *Canto novo* si fa un salto impreveduto. Nel *Primo vere* il poeta, in decorosa attitudine, si presentava tutto pervaso da un'educazione alta, nobile, talora severa: raccolto in un mondo di ideali visioni; malgrado qualche « fremito » o « delirio » ingenuamente prorompente. Aveva il senso della vita preso in prestito al Carducci; e se in lui, come abbiam detto, non vi era tutto il poeta delle *Odi barbare*, ve n'era sempre tanto da bastare a dargli un contenuto vitale tutto impregnato di pensiero, di storia, vorrei dire, e di quell'ultima forma di modernità dell'anima italiana. Invece, nella parte sostanziale e più significativa del *Canto novo*, a pochissima distanza di tempo, il poeta si liberava d'ogni vincolo per cantar solo una sua nota originale, che appariva come qualcosa di selvaggio e di primitivo. Se la vita fisica nel *Primo vere* era assorbita dalla vita ideale, nel

Canto novo si mostrava per sè, indipendente e sfacciata, col suo diritto arrogante e prepotente; se in quello la sensualità era nobilitata dal predominio spirituale, in questo si affermava da sola, senza impacci, e senza intermediarii tra il desiderio e l'oggetto desiderato.

Il *Canto novo* nacque in terra d' Abruzzo. Luigi Capuana, tra quelli che più simpatizzarono con l' esuberante naturalità di quella poesia, vi trovava il paesaggio meridionale « col selvaggio rigoglio dei suoi boschi, coi bagliori delle sue marine, cogli incendii dei suoi tramonti, con la cantilena dei suoi stornelli che muore dolcemente sotto l'ombra dei rami fioriti o per l' immensa distesa delle acque cullanti le paranze dalle vele rosse e gialle, rincorse dagli alcioni ». Ad esprimere il potente effetto fisico, tutto sensazioni, del *Canto novo*, rassomigliava la poesia naturalistica del D'Annunzio ad una sinfonia alla Wagner, dall'orchestra potentemente colorita: i *rossi* e i *gialli* sono rantoli ed urli da ottoni, il *verde* e l'*azzurro* cantano come violini e corni inglesi, il *bianco*, l'*opalino*, il *violetto*, il *verde mare* « mormorano e sospirano da flauti e da viole ».

Nel *Canto novo* l'anima del poeta diventa natura. Il corpo del poeta è tutto il poeta:

> Ignudo le membra agilissime a 'l sole ed a l' acqua
> liberamente, come un bianco cefalo
>
> nuota, flutando ne l'aure lascivia di muschio
> che da' salci a onde spargon le ceràmbici.

Anima e corpo sono una cosa sola, assorbita dalla

gioia dell'acqua, del sole e del moto, dalla lascivia di un odore. Il poeta è agile, giovine, forte:

agile io sono, è forte la giovinezza mia!

Non altro egli sente che la sua corporalità, e quindi il suo stato è solo un prolungamento della vita della natura dentro di lui: pei tronchi degli alberi sale la linfa, « qual per le vene il sangue vivo a li umani, sale ». Se c'è un dio, questo dio è la natura, da cui egli si sente invasato:

E non è il dio in me? non rinfrangesi il palpito eterno
de la materia ne' miei nervi, e vibrane

il cérebro, vibrane il sangue, fin l'ima fibrilla
ne vibra, zampillane forte una vita nuova?

Il « cérebro » vibra anch'esso, dunque, di questa esuberanza di vita fisica, tutt'uno col sangue. Le strofe, difatti, germogliano « dal sangue »! Vengono le strofe dalla natura, attraverso i nervi: il mare tempra « nervi e canzoni »! Ecco la fonte della poesia:

fremiti novi de li alberi su le colline
a l'alitar largo de 'l maestrale, vi sento

ne 'l cuor palpitante. ne i nervi, ne 'l sangue, e una strofe
è ogni fremito, una divina strofe

che vola a l'immenso poema di tutte le cose.
Io — grida entro una voce — non son io dunque un nume?

Le strofe, i versi, il ritmo devono immedesimarsi

perciò con la natura. Il poeta vuole un ritmo ove rida « l' immensa pace della campagna in fiore »:

> ove ridon li azzurri de 'l cielo latino ed i soli
> flavi e le nugole come in un terso rio!

Dalla natura vengono, alla natura ritornino le strofe: i selvatici idillii sian lanciati nel sole fra l'odor delle macchie; le strofe volino pel mare coi gabbiani selvaggi. E non basta: i versi e le strofe sono anche più materializzati. I baci della fanciulla al poeta romperanno « il dattilo in bocca »: le strofe gli balzeranno intorno, mentre egli nuota, « come pesci ». Che sono i suoi distici?

> Ecco, e le strofe distiche, vipere alate in amore,
> armoniche vipere, balzino al sol di maggio

Sogna, il giovane innamorato della natura, di esser diventato una pianta: i nervi sono radici, i capelli un cespuglietto; mette rami, foglie, fiori, chiede amore. Quello stesso amore che pervade la terra, le piante, gli uccelli, i pesci; quelle stesse nozze, che corrono, in fondo al mare, per le selve dei coralli. Sicchè, abbracciato dall' amante, egli può gridare:

> Arridi, o Sole! Noi anche il numine
> tuo sacro invase per ogni arteria:
> noi siam due vergini tronchi
> da le conserte floride rame.

La sua fanciulla sarà più bella, sarà più desiderabile, quando egli sentirà qualcosa di più « naturale » in lei, che non le sue labbra:

Tu ridi, ridi: sotto la giovine
forza de' denti, Lalla, ti sprizzano
infrante le turgide frutta,
e l' umidore voluttuoso,

io, Lalla, e il sano odor selvatico,
ecco, io ne' baci sento... oh lascivia
di labbra che succhiano rossi
àcini e labbra più rosse ancora!

Tutta la natura partecipa al suo amore:

O pantera flessibile da li occhi ove brucia il desio,
ei t'avvinghii pe' fianchi, là, come un gladiatore;

e su l'erba t' inchiodi. Plaudite, plaudite, plaudite,
come un popolo al circo, piante, colline, mare!

Egli era un cefalo, ella è (in verità, con maggiore evidenza poetica) una pantera. E cio non deve meravigliare, se la vita degli uomini è la stessa di quella degli animali; se le piante stesse sentono ed amano come noi; se i tronchi rabbrividiscono sotto la pioggia « dall' ime radici »; se le forme si confondono, e le piante sembrano animali, o uomini, ch'è lo stesso:

Nuota il giovine ignudo fra' pioppi che guardano in riga
come cinerei boa su le code eretti;

e poi:

I tronchi de' vetrici somiglian najadi rosse
prese a la chioma, pendule sovra l'acque...

È un solo, un unico intrico inestricabile di vita

esuberante e lussuriosa, calda e avvincente, che abbraccia uomini, animali e piante, la terra, il sole, il mare; e tutto agguaglia, sicchè invano si chiederebbe, fuori della naturalità, contro la naturalità, un accento dello spirito, per sè, libero, rivolto su sè stesso. Il D'Annunzio, che in tutta la sua posteriore produzione anelerà sempre, come vedremo, a tali accenti d' intimità, fuori di ciò che è corpo e sensazione, qui ingenuamente, spontaneamente, invoca la sola natura:

> Diritto su 'l monte io t' invoco t' invoco e ti canto,
> o Natura, immensa sfinge, mio folle amore!

Francesco Fiorentino, in una sua curiosa critica del *Canto novo*, scriveva quest' osservazione: « Ho letto attentamente il *Canto novo*, e m' è parso d'averne scoperto i fonti. Quali sono? Non i lirici antichi, non i moderni, ma un libro scritto in prosa, la *Storia naturale di Aloisio Pokorny*, adattata all' uso dei nostri ginnasi dal Lessona e dal Salvadori ». Si riferiva alla nomenclatura « tecnica », abbondantissima, delle piante e degli animali. La sua osservazione era estrinseca: non si può giudicare della poesia dal vocabolario che vi è adoperato; ma nel caso particolare il critico aveva ragione di additare, in forma ironica, i fonti strani da lui scoperti. La ricchezza dei nomi speciali, tolti alla botanica e alla zoologia, e che non si possiedono senza uno studio di proposito, suscitava il dubbio che nel poeta vi fosse un procedimento a freddo, il quale è poi confermato dall'esame intrinseco delle composizioni. Nessuno potrebbe segnare con rigore i limiti della « lingua comune », in cui un poeta dovrebbe mante-

nersi: un poeta, che rappresenta un ambiente storico remoto, adopererà probabilmente vocaboli, all' intendimento dei quali il lettore dovrà prepararsi: ed è una preparazione, questa, che si estende a tutto il patrimonio di cultura necessario per intendere il poema. I limiti dell'uso linguistico oscillano all'infinito. Ma, d'altra parte, stando al nostro caso, in cui si tratta di « paesaggi », noi sappiamo che la visione poetica del paesaggio è, per così dire, a macchie di colori: i particolari vi sono assorbiti, e, in generale, i nomi che esorbitano dal vocabolario comune vi appaiono di rado. Potrebbero anche abbondare: non si nega; ma l'atteggiamento del D' Annunzio nel *Canto novo* non è di quelli che consentono e spiegano l' indugio sui particolari e sui nomi tecnici. Vi è anzi una discordanza stridente tra lo spirito che egli infonde nel paesaggio e la precisione del suo vocabolario. Mi sembra che non sia stato mai notato che la furia sensuale, il desiderio sfrenato di vita fisica, la rispondenza simpatica del poeta all' esistenza esuberante e rigogliosa della natura, non sopportano, nella loro violenza, una visione tanto esatta e minuziosa. Si noti anche che il D'Annunzio non si contenta, per esempio, di nominare tecnicamente le piante meno note; ma ricorre ad altri nomi tecnici per trovar belle similitudini: e ciò pare anche più riflesso e voluto. Dato il suo atteggiamento, i suoi paesaggi dovevano forse riuscire a macchie di colori più grosse e più vistose di quelle che ci hanno dato altri poeti paesisti. Il procedimento è dunque a freddo; ed è a freddo, vorrei dire con un necessario giuoco di parole, per eccesso di calore. Nel poeta non si deter-

mina appieno l'immagine del proprio sentimento; egli non riesce a vederlo chiaro, a plasmarlo tutto, a tradurlo interamente nell'espressione: non ha la serenità necessaria per contemplarlo. E quindi effonde il suo slancio in moti incomposti, come chi cerchi di afferrare in ogni modo qualcosa che gli sfugge. I particolari del paesaggio troppo amati per sè stessi fanno pensare alla minuta idolatria di certi amori morbosi, pei quali l'oggetto totale della passione si perde dietro i piccoli segni, una ciocca di capelli, un neo, la piega di una veste, o la punta di una scarpina. Anche per la natura, — non si esclude, — si può avere un amore di tal sorta, e un poeta può cantarlo. Ma deve cantarlo! Invece il D'Annunzio vuol cantare altro: un amore sereno e sano, vale a dire « sintetico »; il quale poi gli sfugge, gli si confonde alla vista, e cade nell' eccesso dell'analisi. Si può affermare che egli ebbe realmente tra mano dei libri di zoologia e di botanica ai quali ricorse con ansia per arricchire il suo sentimento. Ma la ricchezza si trova altrove!

C'è qualcosa di esagerato e di eccessivo in tutto il *Canto novo*, e specialmente nelle poesie, che abbiamo citate, dove si esprime l'amore della natura rigogliosa e il desiderio del poeta d'immedesimarsi con essa. Che il poeta, nuotando ignudo, somigli ad un « bianco cefalo », ci pare eccessivo: è voluta la violenza dell' immagine animalesca. Così non arriviamo a vedere i suoi distici come « vipere alate in amore »; o tutt'al più arriviamo a scorgere l'impeto del poeta a farli diventar tali: non l' effettiva, sentita, similitudine dei versi e dei serpi. È eccessiva l'immagine dei due amanti, simili a « vergini tronchi da

le conserte floride rame »; giacchè noi non sappiamo ritrovarvi l'affinità visiva, che d'altra parte esigiamo, fra i tronchi e le rame da un lato, i corpi dei due giovani dall' altro. Ci riesce dubbia la somiglianza dei pioppi con i boa, e quella dei vetrici con le najadi rosse prese alla chioma. I fremiti degli alberi sulle colline diventano strofe, divine strofe? Certo così il poeta voleva che fosse; ma il dirlo, l'enunciarlo è un segno d' impotenza: l' enunciato sta in luogo di una poesia in cui effettivamente ogni fremito degli alberi doveva tradursi in una strofa. Gli enunciati, perciò, abbondano, insieme con la descrizione dei processi da cui dovrebbe nascere la poesia; il « palpito eterno della materia » si rinfrange nei nervi del poeta, ne vibrano il suo cervello, il sangue, « fin l' ima fibrilla ». — L'anima ardente e il sentimento esuberante, che il poeta diceva di avere quande scrisse il *Primo vere*, sono ancora presenti nel *Canto novo*. L'amore della natura esplode in queste poesie. Il canto sgorga come l'acqua da una bottiglia capovolta e dal collo stretto, tumultuosa, con un gorgoglio singhiozzante ed irregolare, violento. Troppo desiderio, potenza non adeguata! E quindi l' idolatria dei nomi e dei minuti particolari, le similitudini volute ad ogni costo, le relazioni tra uomo e natura, e tra natura e natura, non sentite, ma escogitate. Quindi quell' intrico inestricabile, di cui parlavamo innanzi, reso per forza, con furia, più stretto ed inestricabile.

Non voglio dire, con le osservazioni precedenti, che il sentimento poetico naturalistico del D'Annunzio resti sempre e del tutto strozzato nella sua espressione dal suo eccesso medesimo. Ma ho notato un

difetto organico della poesia, il quale appare ove più ove meno; ed ognuno può rintracciarlo e valutarlo, poesia per poesia. Esso, del resto, si mostrerà meglio, quando si ponga mente alle poesie che ne sono immuni, o quasi. Quali sono? Il motivo d'ispirazione, che abbiam trovato finora nel *Canto novo*, è l'amore della natura bella, rigogliosa e violenta, di cui il poeta vuol vivere la medesima vita. Ma ve ne sono altri, sempre naturalistici, che vorrei chiamare i motivi dell' « arsura » e del « languore ». I motivi dell'arsura sono quelli stessi che hanno la loro prima apparizione nel *Primo vere*. Eccone uno:

È mezzogiorno. La strada allungasi
diritta innanzi, larga, bianchissima;
da' lati le stoppie bruciate,
non una pianta là ne 'l giallore.

Non una voce turba l' inerzia
de l'afa; ardente come un incendio
sta l'afa. Silenzio. Ai cavalli
pende la lingua ne 'l trotto stanco.

Dove bisogna osservare la forza delle immagini, compenetrantisi in una sola visione, la quale, direi, opprime il poeta: i versi piani delle due strofe rendono il respiro affannoso e pesante, sincopato, della terribile ora solare. Ed ecco un altro esempio:

Stagna l'azzurra caldura: stendonsi
incendïate da 'l sole, a perdita
di vista, le sabbie; deserto,
triste, metallico bolle il mare.

Non altro che sabbie e mare, all' infinito; e le due parole sdrucciole « sperdonsi » e « perdita » danno questo senso di vastità, come l'insistente *u* del primo

verso dà il peso dell'arsura; le « sabbie », al posto ove son messe, in fine della proposizione, hanno un forte valore fonetico, con un senso di asciuttezza e di assorbimento; « metallico », pel mare, è di un'atroce efficacissima durezza, anche nel suono; « bolle il mare », in fine, ha quasi fra i due accenti tonici il significato del gorgoglio. Il poeta si è versato nella visione con un completo consenso corporale, giacchè sembra che egli stesso sia arso e bruciante. — Ma non v'è traccia, in questi motivi d'ispirazione, dei difetti notati nel motivo della « forte e bella natura ». Non vocaboli scelti con preziosa cura nei libri scientifici, non attinenze forzate tra natura ed uomo, tra natura e natura, non, insomma, quella specie di « panteismo » che là ci si voleva imporre. Quì c' è la semplice impressione naturalistica fortemente resa. E il perchè s' intravede facilmente. Qui non c'è nel poeta la preoccupazione di far sentire che egli è tutt'uno con la natura: non è, quest'aspetto della natura, un aspetto che lo lusinghi. Ove la natura è forte ed è giovane, il poeta grida che è forte ed è giovine anch'egli: la natura è bella, rigogliosa, amante, ed il poeta fa sentire ch'egli è fatto ad immagine di lei, anzi è parte di lei. Quindi calca la mano sulle attinenze, e va a ricercare, a freddo, tutti i nomi coi quali può decorare la sua amata natura, quasi potesse meglio possederla nominando tutti i particolari di lei. Ma nessuna vanità, diciamo così, lo spinge a convincersi e convincere altrui che egli è arso come un paesaggio canicolare; o languido e stanco e molle come un effetto di luna. Come esempio di languore ricorderò la bella poesia, che è nella memoria di tutti:

O falce di luna calante
che brilli su l'acque deserte,
o falce d'argento, qual messe di sogni
ondeggia a 'l tuo mite chiaror qua giù!

Aneliti brevi di foglie
di fiori di flutti da 'l bosco
esalano a 'l mare: non canto non grido
non suono pe 'l vasto silenzio va.

Oppresso d'amor, di piacere,
il popol de' vivi s'addorme...
o falce calante, qual messe di sogni
ondeggia a 'l tuo mite chiarore qua giù!

È una delle più belle del *Canto novo*, malgrado l'inutile ripetizione finale, e alcune ridondanze della seconda strofa: dà l' immagine altamente poetica di un tramonto lunare a notte alta, sulle acque del mare, al limite d' un bosco: tutto il fascino è già nei primi due versi, e quella luna che, essendo una falce, miete i sogni degli umani, rivela nel D' Annunzio un potere di trasfigurazione poetica, di idealizzamento della realtà, di spiritualizzamento della natura, che diventerà poi la migliore espressione del suo temperamento d'artista. E il paesaggio lunare, come si vede, è reso semplicemente per sè stesso, senza estranee preoccupazioni. Quest' altra non è propriamente una poesia di languore, ma di dolcissima, soave serenità, e di calmo riposo:

La luna nova ne 'l tenero ciel d'ametista
pende su Montecorno, come una falce d'oro.

La Dea s'addorme in un molle vapore azzurrino
che da le membra immani par salïente; a lei

son talamo i colli felici che tendono a 'l mare,
vitiferi colli, grati a l'eterno sole;

tede li astri arridenti qua e là pe 'l profondo zaffiro...

Anche qui si nota lo stesso potere di trasfigurazione, poichè la luna nova, la « falce d'oro », nella tenerezza di quel « ciel d'ametista », che pende sul monte immane, da cui sale a lei un azzurrino vapore, è bene una dea; e bene son talamo a lei i colli felici « che tendono al mare »; veramente son tede gli astri, che nell' ultimo verso danno un' impressione singolarmente efficace di quell' indicibile senso di misteriosa, superumana gioia che ha il trapunto stellare nelle notti di luna nova. Eppure c'è un verso, il pentametro del terzo distico, che è appiccicato: non si pensa alla virtù vitifera dei colli, in quell'ora, e tanto meno all' « eterno sole ». Il poeta si è lasciato trascinare, per un momento, da una relazione tra natura e natura, che non è punto sentita, ma escogitata.

Della suggestione carducciana non resta nulla nel *Canto novo:* nulla c'è del Carducci nell'esuberanza naturalistica e nella sensualità della maggior parte delle poesie; e se vuol dirsi che la trasfigurazione spirituale del paesaggio, quale qui appare per la prima volta nel D'Annunzio, fu anche propria, talvolta, del Carducci, bisogna aggiungere che si tratta allora di affinità, non d' imitazione; e tanto più fortemente si deve insistere su ciò, in quanto, come vedremo sempre in seguito, quella caratteristica è la più spiccata facoltà del nostro poeta. Ad ogni modo il D'Annunzio del *Canto novo* è già un artista indipendente e libero, che produce della poesia originale, dandone qualche saggio quasi perfetto. Certamente, però, l' influsso carducciano gli servì a qualche cosa: ad impadronirsi, cioè, della forma barbara, in cui così naturalmente dovevano adagiarsi

i suoi motivi d'ispirazione. Difatti, nelle poesie di altra forma, nei sonetti del *Canto novo,* il D'Annunzio non si trovava a suo agio; e ne è riprova il fatto che in esse pose un altro contenuto, non sentito: qualche reminiscenza romantica, qualche suggestione dell'interesse umanitario e sociale alla Carducci e alla Stecchetti.

Il momento dell' « esplosione naturalistica » rappresentato dal *Canto novo* fu un bel momento nella produzione del D'Annunzio : originalissimo nella sua violenza, sincero pur nelle falsità derivanti dalla stessa esuberanza ; e tutto ciò spiega, in parte, quel senso nostalgico che esso lasciò in taluno dei primi ammiratori del poeta, i quali non seppero rassegnarsi ad altre manifestazioni dell' ingegno di lui, nella lirica. Ma quel momento non potè riviverlo il D'Annunzio stesso, quando attese all'edizione definitiva del suo primo saggio poetico originale. Salvo l'espulsione delle poesie immeritevoli e troppo ripugnanti all' indole generale dell' ispirazione, quant'altro egli fece intorno al *Canto novo,* tagliando e correggendo, in genere, non fu ben fatto. Sopratutto non furono rispettati l'impeto giovanile, l'ardore esuberante del primo getto, che non dovevano esser traditi. L'edizione definitiva è togata, quanto la prima è ingenua nella sua nudità. Un raffronto sarebbe interessante, e lo faremmo volentieri, se non temessimo di allontanarci dalla linea direttiva della nostra critica (1).

---

(1) Basti qualche esempio:

O pantera flessibile da li occhi ove brucia il desio,
ei t'avvinghii pe' fianchi, là, come un gladiatore ;

e su l'erba t' inchiodi. Plaudite, plaudite, plaudite,
come un popolo a 'l circo, piante colline, mare !

(*pr. ed.*)

Il *Canto novo* è la più schietta poesia giovanile del D'Annunzio, ed è perciò necessario tener ferme le osservazioni cui esso dà luogo, per adoperarle

---

Vibra come una fiamma terribile mentre io la piego:
sembrami che s'accenda l'erba dov'ella cade.

Meravigliosa lotta. Plaudite, plaudite, plaudite
come un popolo al circo, piante, colline, mare!

(*ed. def.*)

La verità cruda e realistica (nel miglior senso della parola) della prima edizione sparisce del tutto nell'altra: la bella stornellatrice dai lombi stupendi, che è là, nel momento supremo, una pantera flessibile, ardenti gli occhi di desìo, qui diventa una flamma che vibra, cioè qualcosa di astratto e che non si vede più; e tanto meno poi s'intende quell'insistenza sulla similitudine, fino al punto che l'erba sembra accendersi. «Meravigliosa lotta» è poi un'esclamazione fredda, estrinseca, quasi di uno statuario che stia a guardare. — Ed ecco un altro esempio, meno appariscente ma non meno significativo:

Passano a torme candide le nugole

sì come portanti ne 'l grembo un amplesso di numi
voluttuosamente dileguandosi.

(*pr. ed.*)

Silenti passan le nubi
ne la sovrana luce dileguandosi.

Recano le nubi in grembo gli amplessi dei numi
voluttuosamente dileguandosi.

(*ed. def.*)

Lasciamo stare quella «*sovrana* luce» (del plenilunio), che sta in luogo di «candide»; lasciamo stare quelle «torme» che nell'edizione definitiva sono soppresse; e lasciamo stare anche, in questa, la ripetizione del «dileguandosi», alla fine dei due distici, che è un «effetto» senza effetto; ma si noti dove avviene il maggiore raffreddamento. Nella prima redazione l'impressione che le nubi portino gli amplessi dei numi è data, appunto, come una «impressione»: «sì come portanti ne 'l grembo...»; e così è rappresentato con la massima evidenza il passar lento e vo-

utilmente in seguito. Non v'è alcun dubbio che il d'Annunzio dimostri qui di essere un « visivo »: c'è qualche poesia, come già nel *Primo vere*, che non si riduce ad altro che a un quadretto, con molti tocchi di colore. Che cosa è un « visivo? » È certamente colui che « vede » molto l'esterno come visibile, come forma e colore: è colui, in sostanza, che ha la facoltà più elementare del pittore o dello scultore, o di tutt'e due insieme. A mettersi nelle condizioni opportune per intendere il mondo interno di un visivo, giova pensare quanto poco sono visivi gli uomini in generale: pensiamo quanto poco noi vediamo chiaramente del mondo esterno, assorbiti come siamo d'ordinario nella riflessione interiore. C'è qualcuno che, dopo una lunga e lenta passeggiata in vie frequentate, non ricorda alcuna fisonomia umana che l'abbia colpito; oppure, dopo una gita in campagna, non saprebbe dire se il paesaggio è stato sempre soleggiato, o in qualche momento offuscato dalle nuvole. Al visivo tali cose non sfuggono, ed egli le ritiene; e tutte vanno a costituire un suo speciale patrimonio psicologico, accumulandosi e combinandosi. È una questione di psicologia, che ci riguarda fino ad un certo punto, se il visivo sia anche un « sensuale », nel senso più ampio di questa parola, cioè subisca molto ed intensamente

---

luttuoso delle nuvole candide nell'alto plenilunio, quel senso di irraggiungibile altezza serena, profonda e gioconda, che giustifica gli « amplessi dei numi », con l' immedesimazione, quasi, dei numi con le nuvole stesse, Nella seconda redazione l' « impressione » diventa un fatto: « Recano le nubi in grembo... »; vale a dire, la fredda riflessione ha dato contorno netto, reciso, materiale, ad un effetto che doveva restare evanescente.

le impressioni dei sensi: è una questione di più e di meno. È indubitabile questo: che ogni nostra immagine, ogni nostra rappresentazione è accompagnata da emozioni (piacere, dolore, appetizione, ripulsa); e quindi il visivo ha molte emozioni dalla vista, ed è, in tali limiti almeno, sempre un sensuale. Quello che c' importa è che il D'Annunzio ci si riveli, fin dal *Canto novo*, un sensuale schietto. Non soltanto egli « vede » molto, ma « sente » molto ciò che « vede ». Le ispirazioni del *Canto novo*, quali noi le abbiamo viste, si raggruppano sotto tre tipi: di rigoglio ed esuberanza vitale, di arsura, di languore. Sono tre stati sensualissimi, come quelli che abbracciano tutto il senso corporale, lo stato generale dell'organismo; ed anzi il primo e l'ultimo, si badi, sono i gradi estremi della sensualità, corrispondenti alla potenza e alla stanchezza, al desiderio e all' appagamento. Nella poesia « *O falce di luna calante* » c'è una dissonanza, di proposito non notata innanzi, che è rivelatrice:

> Oppresso d'amor, di piacere,
> il popol de' vivi s' addorme...

Ora, non è proprio all' amore e al piacere che noi pensiamo davanti al silenzio dei « vivi » riposanti, nella visione di quel paesaggio; ma piuttosto alla stanchezza in generale, se non addirittura, dato il senso più ordinario che abbiamo della vita, alla stanchezza del travaglio quotidiano. Tanto meno poi arriviamo a supporre nei dormienti tanto amore e tanto piacere, che essi ne siano « oppressi ». Il poeta scambia la causa (quella che è causa « per lui ») con l'effetto, e, ove occorreva dire stanchezza o qual-

osa di simile, dice amore e piacere. Il che rivela 'origine prevalentemente sensuale, in questo caso ddirittura sessuale, della sua ispirazione di lan-'uore.

Vedendo molto, e sentendo intensamente la vita sica, il D'Annunzio è tratto a rappresentare, nel *Canto novo*, non qualche suo contenuto interno, ome interno, ma delle visioni impregnate della sua ensualità: paesaggi rigogliosi, o brucianti ed acce-anti, o languidi e molli. In quest' opera, giovanile d esuberante, quella sensualità si esprime a prefe-enza nei suoi estremi, fino al punto, come abbiam isto, che nelle visioni di forza e di vita rigogliosa, poeta, per eccesso d'impeto nella rappresentazione ella sua esistenza fisica all'unisono con quella della atura, si lascia trascinare ad analogie e rispon-enze non veramente sentite. Talvolta, di rado però, sentimento che anima il suo paesaggio trascende ı corporalità e il senso, diciamo così, organico: arsura per esempio, o il languore: e si anima di n contenuto assai più spiritualmente ricco, come ella luna, che diventa davvero una dea, o nelle ubi, che portano un'amplesso di numi.

III.

DALLA LIRICA AL RACCONTO

(TERRA VERGINE — IL LIBRO DELLE VERGINI)

Mentre usciva il *Canto novo*, contemporaneamente, nell' 82, il D'Annunzio pubblicava *Terra vergine*, un piccolo volume di bozzetti campestri. E mentre nel *Canto novo*, liberandosi dall' influsso carducciano, egli si era abbandonato alla propria indipendente ispirazione, in *Terra vergine*, come uno che non avesse già raggiunto l' indipendenza, che non avesse mai gustato il sapore dell' ingenua espressione di di sè stesso, cadeva sotto un'altra suggestione: quella della scuola veristica siciliana, del Verga e del Capuana. *Terra vergine* è un' imitazione dei bozzetti veristici siciliani, nei quali è rappresentata l' umile vita dei contadini e dei pescatori. Un significato notevolissimo della teoria che sostiene l' influsso dei generi letterarii, quello che più è utile come canone critico, è il seguente: un genere letterario può fuorviare l' ispirazione genuina d' un artista, attirandola in uno schema di svolgimento del tutto inadeguato, facendo, per esempio, di una lirica una novella. È il caso di alcuni bozzetti di *Terra vergine*, che erano nati come poesie del *Canto novo*. In essi il D' Annunzio mostrava soltanto d' essersi lasciato trascinare dell' influsso del genere. Ma in altri, nella maggior parte, manca il nucleo lirico, e non si trova

altro che la completa suggestione del Verga e del Capuana. Il giovane scrittore, evidentemente, tendeva al racconto, senza possedere ancora un contenuto capace di formarsi. Si ripeteva il caso del *Primo vere*. Tutto è accolto dai due scrittori siciliani: l'andamento del racconto, la qualità dei personaggi e il loro modo di parlare, il tipo delle descrizioni, perfino la struttura del periodo e l' uso delle locuzioni, se non addirittura del vocabolario.

Diamo alcuni esempii dell'imitazione dai veristi siciliani. Ecco le ben note costruzioni del Verga e del Capuana, nelle quali questi due scrittori, secondo la loro teoria, impregnavano la lingua di dialetto, e facevano il racconto « parlato » o il dialogo « raccontato »:

« Ma l'odore del mare li ubbriacava, quei due ». *(Dalfino)* — « Nella spiaggia lo chiamavano Dalfino; e il nomignolo gli stava a capello, perchè dentro l'acqua pareva proprio un delfino, con quella schiena curvata dal remo e annerita dalla canicola... ». *(Dalfino)* — « Quando lo conobbi, nel settantasei, avevo tredici anni: mi piaceva. Nelle ore calde di estate, quando... ». *(Cincinnato)* — « Marzo gli aveva dato il mal d'amore, a Biasce! Da due o tre notti non gli riusciva di chiuder occhio... ». *(Campane)* — « Quest'altro era una specie d'orsacchiotto, forse disceso giù al piano da qualche forra querciosa della Maiella con quel viso sudicio, con quei capellacci neri ispidi sulla fronte, con... ». *(Toto)* — « Bisognava vederlo, povero frate! disteso lì su quelle tavole nude, mentre lo divorava il male... ». *(Fra Lucerta)* — « Biasce quei frastuoni lo ubbriacavano. Bisognava vederlo quel monellaccio ossuto e nervoso con quella gran cicatrice rossastra su la fronte, anelante, dimenar le braccia... ». *(Campane)* — « Ma che superba fiera era quella Zarra! Alta e diritta come un albero di trinchetto,

con certe flessuosità da pantera, certi denti viperini, due labbra scarlatte, un petto che ficcava nel sangue la smania de' morsi, e faceva increspar la pelle della vita, per San Francesco protettore! ». *(Dalfino)* — « Per Santa Barbara protettrice, l' ultima volta che l'avea veduta se ne stava proprio abbracciata a un mandorlo Zolfina, e guardava... ». *(Campane)* — « O Zolfina, e quest'odore lo sentite? io era in cima al campanile, ero, a guardar le paranze, che tira vento di greco a mare; e voi siete passata di sotto, che cantavate *Fiore d'erbetta*... cantavate ». *(Campane)*.

È chiaro da ciò che il D' Annunzio non imitava soltanto le costruzioni: imitava tutto; se avesse distrutto le costruzioni, avrebbe distrutto ogni cosa. I personaggi sono gli stessi dei due novellieri siciliani. E sono anzi una particolare categoria di quei personaggi. Sono figure di derelitti, di abbrutiti e scimuniti, che rappresentano gli ultimi stadii della degradazione umana, e gli estremi rifiuti della vita sociale negli ambienti di campagna. Il modello di tali personaggi era nei novellieri siciliani; e veramente a me non è mai sembrato che il Verga ed il Capuana abbiano mostrato le loro migliori qualità di artisti, nel rappresentarli. Di uno scemo, di un abbrutito, non facilmente si fa la psicologia « dall' interno »: quasi direi che la rappresentazione artistica degli uomini, che stanno al limite inferiore dell' umanità, è riserbata a quelli che stanno al limite superiore, al genio di uno Shakespeare o di un Dostojewski. La psicologia dei pazzi, dei degradati, degli imbecilli, gli artisti la fanno d'ordinario « dal difuori », cogliendo in essi tratti curiosi e staccati. Ciò non vorrebbe dir niente rispetto al fine dell'arte; vale a dire: con quei tratti si può far dell' arte e-

gualmente, quando l' intonazione sia appunto « dal difuori »; ma si cade, con molta facilità, nel convenzionale e nell' artificioso. Credo che nel convenzionale caddero spesso i novellieri siciliani; e certo vi caddero per il preconcetto realistico di portar l'arte alla rappresentazione degl'infimi gradi sociali. Così, l' imitazione del D' Annunzio si applicò alla parte non migliore delle novelle del Verga e del Capuana. E perchè proprio a questa parte? Era quella in cui meglio poteva illudersi di far bene, per più ragioni. In primo luogo, le novelle ch' egli imitava erano le più « esterne », e quindi le più rispondenti al suo temperamento, come si vedrà dalle novelle propriamente sue: per esempio, le piccole novelle-drammi passionali del Verga, quasi interamente dialogate, lo avrebbero messo per una via assolutamente ripugnante alle sue attitudini: la via della psicologia « separata », di questo e quel personaggio, l' uno di fronte all'altro. In seguito si capirà che ciò non era possibile. In secondo luogo, sempre per la sua tendenza all'esteriorità, quella specie di personaggi, visti dal di fuori, gli permetteva di indugiarsi a suo modo nella descrizione degli ambienti. E finalmente v'era in quel tempo quasi nell'aria l'interessamento per quella sorta di personaggi dell'arte, prodotti dalla scuola veristica: voglio dire che essi erano i più suggestivi, in ispecie per un giovane; e per un giovane, poi, come il D'Annunzio, che doveva in seguito, nel *San Pantaleone*, trattarli come materia propria. Quel certo calore « sociale », che era ad ogni modo nel Verga, spariva però totalmente nell'imitazione del D'Annunzio. Difatti, notava giustamente il Croce: « Ma l' osservazione della vita

economica e morale, l'interesse *sociale*, fortissimo, per esempio, nel Verga, non c'è più nel D'Annunzio... la sola molla che anima quei reietti e quei bastardi, quei contadini affamati e maltrattati, è l'insoddisfatta bramosia non del pane ma dell'amore... ». Basta questo tratto, l'amore invece del pane, per rivelare che se il D'Annunzio portava qualche elemento suo nell'imitazione, quest'elemento era fuori posto. La sensualità, che aveva una così genuina espressione nel *Canto novo*, qui era ridotta all'ufficio di rendere ancor più convenzionali delle figure già per sè stesse povere ed astratte. Non hanno alcun tratto proprio, sono insignificanti e sbiadite. Mentre la terra d'Abruzzo dava così forti motivi al poeta lirico, al novelliere nascondeva perfino l'aspetto esteriore della sua gente, tanto caratteristico, e che egli doveva poi così fortemente sentire. Anche nel fisico i personaggi di *Terra vergine* non hanno alcun rilievo: non sono ne abbruzzesi, nè siciliani. Ma neppure nella rappresentazione dell'ambiente campestre o marinaresco si riconosce qui il poeta del *Canto novo:* la parte descrittiva abbonda, ma è di parole, non di cose, ricalcata com'è sui modi siciliani, che ritenevano il D'Annunzio dall'abbandonarsi a visioni sue: il paesaggio è generico e scialbo perfino nei suoi momenti canicolari, altrove così intimi allo scrittore, e qui ridotti in ischemi freddi.

Si notino le eccezioni buone, che fanno pensare al *Canto novo*. *Fiore fiurelle* è un vero bozzetto, cioè un piccolo quadro: una donna che canta nell'orto, al sole, e il marito l'ode dal campo, ov'è a mietitura. La visione è diretta, animata, ricca di vita, di forza e di passione. È la pienezza della vita fisica

umana immedesimata con la vita della natura: il petto pregno di latte della donna, i ramolacci, i pomidori stanno sullo stesso piano. Nara, tra i peperoni e i pomidori, canta uno stornello:

« Nara, china, con la schiena al solleone, colla gonna bianca, pareva una pecora, da lontano; ma quando si rizzò su tutta, parve una bella femmina fiorente di salute in mezzo alla rifioritura violetta dei ramolacci. Cantava più forte: il petto pregno di latte le ondeggiava in un alenare largo e profondo, rossa nella faccia... ».

Un altro bozzetto, che anche supera di molto gli altri, è quello che dà il nome alla raccolta, *Terra vergine*, ed ha lo stesso motivo del precedente, ma più esplicitamente sensuale. Una specie di animazione erotica pervade, sotto la canicola, piante, animali, uomini: e alla lussuria dell' ora cedono un guardiano di porci e una capraia.

« Tulespre s'era immerso nell' umidore dell'erba che qua e là era ancora intatta: sentiva il sangue bollire, fermentare, come mosto vergine, dentro le vene. A poco a poco in quel refrigerio l' arsura gli svaporava dai pori; dai mucchi di fieno intorno vaporante gli saliva su per le narici calde una voluttà di profumo; in fondo all'erba udiva brulichii d' insetti, provava su la pelle, ne' capelli, vellicamenti di corpuscoli strani; e il cuore gli palpitava al ritmo selvaggio dello stornello di Fiora ».

In un lungo brano son descritti insieme l' intrico d' una vegetazione lussuriosa e l' inseguimento dei due innamorati ubbriachi di sole e di desiderio. Il tono s' innalza, e l' impressione definitiva è che *Terra vergine* sarebbe meglio riuscita se se si fosse

adagiata nei distici del *Canto novo:* certi particolari descrittivi, che non si confanno all'altezza del tono, sarebbero stati assorbiti nella visione più sintetica, e distrutti dalla severità d' un ritmo adeguato.

Nella seconda raccolta di novelle, *Il libro delle vergini*, pubblicata due anni dopo, nell' 84, e scritto tra il dicembre '83 e l'aprile '84, il D'Annunzio non fece alcun passo verso la risoluzione dei suoi motivi artistici nella forma del racconto. Sono quattro novelle, messe insieme senza alcun criterio intrinseco, e soltanto perchè furono scritte nello stesso periodo. Il titolo non è per nulla giustificato, salvo che dalla prima, *Le vergini;* e forse fu scelto, oltre che per la predilezione sensuale che ebbe sempre il D' Annunzio per la parola « vergine », per ragioni di convenienza commerciale. Tutti ricordano, difatti, la copertina sommarughiana adorna di orribili nudi femminili, i quali lasciavano supporre chi sa che cosa.

L' ultima delle novelle, *Ad Altare Dei*, pare che sia un frammento, giacchè termina con un rigo sospensivo. Per sè stessa, in verità, non è nulla. I due innamorati, che fanno una visita ad una chiesa in festa, ed assistono allo sfilamento di una processione, non si capisce chi sieno e in che stato si trovino. Il D'Annunzio, allontanandosi dal bozzetto siciliano, subiva qui l' influsso dei novellieri francesi dal largo sviluppo psicologico, e quello del Verga quale romanziere. *Ad Altare Dei* vorrebbe essere appunto un momento psicologico; ma quello che vi manca è il momento psicologico stesso, il quale resta assolutamente indeterminato. Resta anche sopraffatto dalle descrizioni, che a loro volta non

sono il risultato di una vera elaborazione artistica, ma risentono della realtà immediata. L'unica cosa, che si ricorda d'aver visto davvero, dopo la lettura, è il collo della donna, sotto i capelli:

« Ella aveva nella pelle del collo, della nuca, delle tempie, sparso un colore dolce di oro, qualche cosa d' indefinibilmente aureo e trasparente, sotto la peluria a pena visibile. Su 'l pallore delle guance le perle pendenti dalla conchiglia rosea dell'orecchio stillavano uno splendore vago, talvolta leggermente opaco. Era scoperta una parte della nuca, su cui fioriva una nebbia meravigliosa di capelli: il resto del collo era coperto dalla cravatta di velo bianco alta, sotto i giri delle perle: il resto dei capelli era fermato in un gran nodo fulvo e si diffondeva ai lati in una velatura di cipria che li faceva sembrare cinerei ».

Non superiore è la seconda novella, *Favola sentimentale*, nella quale tra le pareti di una biblioteca, in una casa gravata di memorie dolorose, un timido, castissimo, quasi inconscio idillio, nato tra un giovane artista stanco della vita, Cesare, e una creatura fragile e romantica, sua cugina Galatea, vien troncato dall' irrompere di una donna perversa e fascinatrice, la zia Vinca; e Galatea ne muore dopo una lentissima agonia, un giorno, mentre suona, all'organo, Bach. C'è il romanticismo verghiano prima maniera, e la maliarda Vinca è una derivazione di ben note figure femminili dell' autore di *Tigre reale*. Cesare e Galatea sono persone indecise e convenzionali: tutto il racconto è tirato a stento, quasi svogliatamente, senza alcun momento di vero interesse e di calore, come un esercizio.

Appena qualcosa di meglio si ha *Nell'assenza di*

Lanciotto, la terza novella, di cui il titolo spiega il soggetto: son due cognati i quali, diciamo così, non vanno oltre nella lettura di un libro. Alcuni momenti di desiderio, di turbamento sensuale, sono efficacemente resi: è bello qualche tratto descrittivo, per esempio nella cavalcata attraverso il bosco. Ma la struttura generale del racconto è lenta, discontinua, per difetto di concentrazione; e, per lo stesso difetto, il tono non è uniforme: diventa, a ogni tratto, eccessivamente esterno, cioè descrittivo. Il D'Annunzio, evidentemente, toglieva in prestito il largo svolgimento della novella psicologica, e in quello diluiva la sua ispirazione; che era molto più semplice, molto meno complicata di motivi sentimentali, che non sia quella della novella psicologica propriamente detta. Lo stesso motivo, difatti, assunse una forma assai meglio definita e appropriata in una novella del *S. Pantaleone: L'idillio della vedova;* dove il nucleo del racconto è ridotto ad una sola scena, l'amplesso brutale dei due cognati, vinti dal solo contatto e dal sapersi soli, durante la veglia funebre, presente il cadavere.

Maggiore importanza ha senza dubbio la prima delle novelle, *Le vergini*, l'unica che l'autore credette di poter ristampare; e la ripubblicò, difatti, nelle *Novelle della Pescara*, insieme coi racconti del *San Pantaleone*. Si tratta dell'irrompere irrefrenabile della sensualità compressa, in una giovane, dopo una lunga malattia, nel periodo della convalescenza: sensualità che diventa spasmodica e folle, quando l'organismo riacquista del tutto la sua vitalità. Un giorno, trasparendo troppo forte lo stato d'insania di lei, una specie di bruto, messaggiero di

lettere amorose, fatto improvvisamente ardito, viola la giovane. Seguono un aborto procurato e insieme la morte dell'infelice. In questa novella si può vedere l' intensità, con la quale il D'Annunzio sente i più profondi moti corporali, e quindi uno degli aspetti più interessanti della sua sensualità.

« Un nuvolo d' incenso avvolse Giuliana che stava da presso, e, subitamente, un invincibile fiotto di nausea dal fondo della maternità le salì alla gola e le fece torcere la bocca ». « Nella scuola, se veniva su 'l vento l'odore del pane caldo dal forno, ella si sentiva morire, sentiva come tutte le viscere montarle d' un tratto alla bocca: un sapore di lisciva le si spandeva sulla lingua. Un giorno, mentre un bimbo succhiava delle ciliege, una voglia violenta di quel frutto la fece contorcere sulla sedia, impallidire e sudare ».

Il D'Annunzio è così immerso nella sensibilità corporale, che sente talvolta il bisogno di rappresentare direttamente i processi fisiologici.

« La convalescenza era lunga e lenta; ma già un senso mite di sollievo cominciava a spargersi per le membra, a liberare il capo. Per quella sana nutrizione di albume e di carne muscolare un sangue novello si produceva; i pulmoni dilatati ora largamente dall'aria vivificavano il sangue carico di sostanze; e i tessuti irrigati dall'onda tiepida e rapida si colorivano ricomponendosi, si rinnovellavano nelle piaghe del decubito, si ricoprivano di cute a poco a poco; e le attività cerebrali a quell'affluire operavano sicure; e le innervazioni nelli organi sensorii non più perturbate rendevano limpidamente la sensazione; e su 'l cranio i bulbi capilliferi rigermogliavano densi; e da quel riordinamento delle leggi meccaniche della vita, da quel

dispiegarsi di energie prima latenti che la malattia aveva provocate, da quella intensa brama che la convalescente aveva di vivere e di sentirsi vivere, da tutto, lentamente, quasi in una seconda nascita, una creatura migliore sorgeva ».

Non può dirsi che l'analisi fisiologica e la precisa freddezza del linguaggio quasi scientifico turbino la concretezza della rappresentazione: in quel brano scorre come un'onda di vivido sangue rigeneratore, che dà, quasi, una calda materialità anche al suono delle parole. Con le sensazioni della gravidanza, con quelle della convalescenza, son descritte quelle della fame, e poi, in maggior numero, quelle dell'avidità sensuale, anche queste ultime, spesso, con una precisione, che ha dell'osservazione scientifica:

« ella cominciava a sentire quel calore d'afflusso in torno alli occhi, quell' intorpidimento della lingua, quei sordi colpi del sangue, che sono i sintomi dell'orgasmo amoroso ».

Altrove, appena appena la sensazione si spiritualizza un po' di più:

« Un fiotto di sanità calda la riempiva: certe subite gioie di vivere le muovevano il sangue, le mettevano nel sangue quasi dei battimenti d'ale, le mettevano dei canti nella bocca. A volte, un soffio, uno di quei piccoli fremiti dell'aria che si dilata sotto il sole, una canzone di mendicante, un odore, un nulla bastava a darle smarrimenti vaghi, abbandoni in cui le pareva di sentire su tutte le membra come il passaggio carezzevole del velluto d' un frutto maturo ».

Il racconto tocca quasi sempre un alto grado di efficacia in questi momenti di vita fisica: solo nei feno-

meni dell'ossessione sessuale l'autore eccede qualche volta, ed inventa delle sensazioni, che accusano l'intenzione di dare ad ogni minimo moto della giovane un senso erotico: così, per esempio, quando Giuliana, distesa sul letto, si lascia coprire dalle « spie » di un frutto secco gelosamente conservato sotto il cuscino, e le sembra, nientemeno, di sentirsi sommersa « in un giaciglio alto di piume ». È lo stesso eccesso, la stessa dilatazione, per cui nel *Canto novo* l'esuberanza fisica giovanile trovava aspetti inverosimili nella rigogliosa natura. La novella precipita nell'oscuro dopo il fallo di Giuliana: non si riesce a vedere tutto ciò che passa nell'animo della travagliata fino alla catastrofe, se non, come si è detto, in sommo grado i disgusti della sua gravidanza: la fase più spirituale del piccolo dramma si perde nell'indeciso davanti agli occhi dello scrittore: in luogo di concentrarsi su quel complesso sentimento di rimorso, di onta e di rivolta che conduce la disgraziata ad una nuova più grave colpa, egli si perde dietro episodii ed ampie descrizioni. Anche quì la struttura del lavoro è fiacca e rilasciata.

Il *Libro delle vergini*, nell'opera del D'Annunzio, resta notevole sotto due aspetti. Negativo l' uno; perchè palesa l' inconsistenza che assumeva tra le mani dello scrittore il largo sviluppo della novella psicologica. Positivo l'altro; perchè quelle novelle, mentre mettono in rilievo le buone fonti d'ispirazione del D'Annunzio anche nel racconto, cioè le fonti naturalistiche e sensuali, segnano il passaggio dal bozzetto quasi lirica deformata, o pura imitazione, di *Terra vergine*, ai veri racconti del *San Pantaleone:* segnano almeno il passaggio nel senso che il D'An-

nunzio vi mostrava accentuata la tendenza a risolvere alcuni suoi motivi nella prosa del racconto.

Va segnalata, prima che si parli del *San Pantaleone*, una caratteristica dello scrittore, che per la prima volta si presenta spiccata nel *Libro delle vergini*, e particolarmente nella prima novella. Voglio dire la sua facoltà di rendere in modo straordinariamente vivo gli spettacoli di ribrezzo. Eccone alcuni:

« e a volte un balbettamento inintelligibile le usciva dalle labbra, come se le parole le si impigliassero nella fuligine della lingua, nel muco tenace delle gengive ». « Camilla, la sorella, l' unica parente, presso al letto, pallidissima, tergeva le labbra nerastre e i denti incrostati dell'inferma con un lino umido d'aceto ». « Fu Camilla che scoperse i piedi della sorella: apparvero tra le coperte due piedi gialli, squamosi, lividi nelle unghie, che al tatto davano un ribrezzo di membra morte. E su quella pelle secca le lagrime caddero, si mescolarono con l' unzione estrema ».

Ora, anche ciò è, insieme, forte potere visivo e sensualità. Non è detto che la sensualità consista solo nelle sensazioni piacevoli: quelle che sono per ciascuno sorgenti di piacere, sono anche sorgenti di dolore; senza dire che il ribrezzo e il raccapriccio hanno, pei sensuali, un fondo di piacere, perchè sono emozioni che dànno una forte scossa. E che il D'Annunzio rappresenti freddamente tali spettacoli non significa che non ne senta l' impressione e lo scotimento. È quella la freddezza dell' artista; e l' artista quì, come sempre, nulla avrebbe rappresentato, se nulla avesse sentito.

IV.

IL « RACCONTO-PAESAGGIO »

(SAN PANTALEONE)

Seguì dopo due anni al *Libro delle vergini*, vale a dire fu pubblicato nell' 86; e contiene racconti quasi tutti d'ambiente contadinesco e marinaresco abruzzese. Per la forte vitalità dell'ispirazione naturalistica sorta al contatto della terra e del mare, rappresenta, per la novella, ciò che fu il *Canto novo* per la lirica, in questo primo periodo d'annunziano. Attraverso il *Libro delle vergini* il D'Annunzio era passato dal suo personalissimo momento di esplosione lirica (*Canto novo*, con qualche eco in *Terra vergine*) ad un momento di riflessione sugli altri uomini: s'era messo in quella disposizione, in cui, diciamo così, poteva accorgersi dell' esistenza di altri uomini. Questa riflessione si riversò sulla gente della sua terra; e migliore oggetto non avrebbe potuto incontrare. S'incontrò in una gente vergine, dai costumi e dalle tradizioni resistenti, pittorica nella sua vita esteriore quanto il paesaggio in cui è inquadrata, e in cui ha quasi le radici, per virtù delle tradizioni stesse; una gente dalle manifestazioni collettive fortemente caratteristiche, dalle passioni primitive e violente; una gente, talora, in alcuni suoi aspetti, ancor selvaggia, e che dà largo modo alla scoperta

dell' animalesco o, almeno, di tutto ciò che è più propriamente natura nell'uomo.

Dal *Canto novo* al *San Pantaleone* la sensualità del D'Annunzio sembra che passi dal chiaro all'oscuro, dall'espansione gioconda alla concentrazione dolorosa, oppure, se l' espressione ci è lecita, dall'ottimismo al pessimismo. Anche un temperamento per eccellenza sensuale ha, senza dubbio, il suo ottimismo e il suo pessimismo; anzi! Nella corporalità e nel senso sono proprio gli estremi della gioia e del dolore. S'intende che il modo chiaro e l' oscuro di guardare la vita saranno, in un sensuale, un ottimismo e un pessimismo del senso. Or come avvenne questo passaggio del D'Annunzio? Non si può dire. Se una simile conversione (chiamiamola così) in un uomo prevalentemente intellettuale si può seguire attraverso le deduzioni e i passaggi razionali della sua mente, non senza tuttavia ricorrere a motivi personali, talvolta perfino a coefficienti fisiologici; un trapasso come quello del D'Annunzio non ha spiegazioni soddisfacenti. Si può dir solo che la sensualità ha due facce, una che piange e l'altra che ride, ed entrambe si mostrano nell'uomo sensuale. Del resto, anche nel *Canto novo* i paesaggi brucianti ed accecanti non erano forse sensualità oscura e dolorosa? Nello stesso *Canto novo*, in altre poesie, v'erano tracce di sensazioni di ribrezzo, di bruttezza fisica, di ciò che è turpe o ripugnante. Lo stesso si dica di *Terra vergine*. Nel *Libro delle vergini* abbiamo notato or ora certe visioni animate dalla tristezza fisica. Questa disposizione pessimistica nei nuovi motivi del D'Annunzio serve anche a spiegare il passaggio dalla lirica al racconto: in essa non c'è lo slancio per cui

il ribrezzo, può essere cantato come ribrezzo, con diretta effusione lirica; invece, essa porta con sè l'indugio sull' oggetto, l' assorbimento in questo, una tendenza ad esaurirlo con la penetrante riflessione; e quindi la prosa.

Nella novella intitolata *La morte di Sancio Panza* è descritta l'agonia di un cane:

« Moveva la testa in certi sforzi penosi, come se le corde del collo gli si fossero irrigidite; aveva la bocca semiaperta, da cui il lembo della lingua tenuta tra i due denti sporgenti usciva come una foglia vermiglia solcata di venature violacee. E una bava molle gli inumidiva il mento, quella piccola parte della mandibola inferiore dove la rarezza dei peli lasciava apparire la pelle rosea. E la fatica del respiro a volte gli s' inaspriva in una specie di raucedine sibilante, mentre le narici d'ora in ora si disseccavano e prendevano l' aspetto duro e scabro d' un tartufo ».

Ancora:

« Sancio voleva discendere dalla poltrona. Esitava su l'orlo, non avendo la forza di spiccare il salto, implorava gli aiuti con gli occhi fievoli che già si velavano come due acini d'uva nera suffusi della pruina argentea della maturità. Nella sua pinguedine il dolore a poco a poco scavava ombre senili; le tinte rosee del muso, dove i peli erano lunghi e radi, pareva si corrompessero divenendo quasi giallastre; le orecchie mosse avevano di tratto in tratto un tremolio leggerissimo; e nello stesso tempo un tremolio passava a traverso il pelame bianco visibilmente ».

È così che in *Turlendana ebro* troviamo l' agonia di un camello, e negli *Annali d' Anna* l' agonia

di un asino. Ecco la carogna del camello di Turlendana:

« Il gran corpo, tutto spellato, era sanguinolento; le masse adipose della schiena anche erano scoperte ed apparivano d'un colore giallognolo; su le gambe e su le cosce la pelle rimaneva con tutti i peli e i dischi callosi; nella bocca si vedevano i due denti enormi, angolosi, ricurvi della mandibola superiore e la lingua bianchiccia; il labbro di sotto era, chi sa perchè, reciso; e il collo somigliava ad un tronco di serpente ».

Non v'è forse animalità più triste, e stavo per dire più animale di quella della scimmia: il D'Annunzio rappresenta un piccolo macacco che scherza sul dorso di un'asinella, in *Turlendana ritorna:*

« L'asina, la piccola e nivea Susanna, di tratto in tratto, sotto gli assidui tormenti del macacco si metteva a ragliare in suono lamentevole, chiedendo d' esser liberata dal cavaliere. Ma Zavalì, instancabile, senza tregua, con una specie di frenesia, con gesti rapidi e corti, ora di collera e ora di gioco, percorreva tutta la schiena dell'animale, saltava sulla testa afferrandosi alle grandi orecchie, prendeva fra le due mani la coda sollevandola e scotendone il ciuffo dei crini, cercava tra il pelame grattando con l'unghie ostinatamente e recandosi quindi l' unghia alla bocca e masticando con mille vari moti di tutti i muscoli della faccia. Poi, d'improvviso, si raccoglieva su 'l sedere, tenendosi in una delle mani il piede ritorto simile a una radice d'arbusto, immobile, grave, fissando verso le acque i tondi occhi color d'arancio che gli si empivano di meraviglia, mentre la fronte gli si corrugava e le orecchie fini e rosee gli tremovano quasi per inquietudine. Poi, d'improvviso, con un gesto di malizia ricominciava la giostra ».

Una testuggine, negli *Annali d'Anna:*

« Camminava da un punto all'altro della stanza sollevando a stento dal suolo il grave peso del corpo con le zampe simili a moncherini olivastri, e, come era giovine, le piastre del suo scudo dorsale, gialle maculate di nero, tralucevano talvolta al sole con un nitor d'ambra. La testa coperta di scaglie, compressa nel muso, giallognola, sporgeva tentennando con una mansuetudine timorosa; e pareva talvolta la testa di un vecchio serpe estenuato che uscisse dal guscio di un crostaceo ».

Una testa di cavallo, in *Turlendana ebro:*

« Uno dei cavalli si volse e venne a mettere la grossa testa deforme su 'l cancello, guardando dagli occhi che rilucevano alla luna come ripieni d'un'acqua torbida. Il labbro inferiore gli penzolava simile ad un lembo di pelle flaccida, scoprendo la gengiva. Le froge ad ogni soffio ripalpitavano nel tenerume umidiccio del muso, e si aprivano talvolta con la stessa mollezza d'una bolla d'aria in una massa di lievito che fermenta, e si richiudevano ».

Gli esempii si potrebbero moltiplicare ; ma si noti come lo scrittore guarda con occhi che hanno già visto molto. Le narici del cane agonizzante, disseccandosi, prendono « l' aspetto duro e scabro d' un tartufo », e i suoi occhi si velano « come due acini di uva nera suffusi della pruina argentea della maturità »; il collo del camello somiglia ad « un tronco di serpente » ; il piede ritorto del macacco dai tondi occhi « color d'arancio » pare « una radice d' arbusto »; la testa della testuggine sembra quella « di un vecchio serpe estenuato » fuori « dal guscio di un crostaceo » ; le froge del cavallo si aprono « con

la stessa mollezza d'una bolla d'aria in una massa di lievito che fermenta », e i suoi occhi rilucono alla luna « come ripieni d'un'acqua torbida ». Ogni tratto, ogni elemento del mondo visibile serve al D'Annunzio per arricchire una particolare figura ; e quegli elementi, che non hanno per sè stessi la tristezza dell'animalità sofferente, grave e ripugnante, l'acquistano per virtù delle similitudini: un tartufo, una radice d'arbusto, le bolle d'aria del lievito in fermento, il color d' arancio, gli acini d' uva nera maturi.

Se è così forte e vivace, in queste novelle, la rappresentazione dell'animalesco, sicchè quasi pare che in essa versi la più profonda ispirazione dello scrittore, non deve sorprendere che nell'aspetto degli uomini egli scopra a preferenza i tratti bestiali. Nella *Fine di Candia*, la protagonista, una lavandaia, è:

« una femmina alta, ossuta, segaligna, di cinquant'anni; aveva la schiena un po' curvata dall' attitudine abituale del suo mestiere, le braccia molto lunghe, la testa d' uccello rapace sopra un collo di testuggine ».

Mastro Peppe La Bravetta, nella *Fattura,* somiglia ad una foca:

« E come aveva un naso molto lungo e carnoso e singolarmente mobile, e come aveva le mascelle forti, egli nel ridere e nello starnutire pareva una di quelle foche a proboscide, che in conseguenza della pinguedine tremano tutte come una gelatina, secondo narrano i marinai ».

Nella stessa novella, Biagio Quaglia ha gli occhi che brillano « come quelli d' un furetto ». Le ma-

ni del rapsodo Mungià nella novella cui esso dà il titolo:

« lunghe, deformate, con grossi nodi alla prima falange dell'anulare e del medio, con l'unghia del pollice depressa e violetta, somigliano le mani d'una scimmia decrepita; hanno su 'l dorso le tinte di certi frutti malsani, un misto di roseo, di giallognolo e di turchiniccio; su la palma hanno una laboriosa rete di solchi, e tra dito e dito la pelle escoriata ».

Tutti ricordano le figure dei pezzenti, che fanno cerchio intorno a Mungià, e in cui il D' Annunzio sembra aver concentrato tutto il suo amore del turpe e del ripugnante.

« Giunge la Strigia, una figura ambigua, repugnante, di ermafrodito senile, che ha il collo pieno di foruncoli vermigli, su le tempie alcuni riccioli grigi di cui ella par vana, e tutto l'occipite coperto di peluria come quello degli avvoltoi. Giungono i Mammalucchi, i tre fratelli idioti che sembrano essere nati dall'accoppiamento di un uomo con una pecora, così manifeste ne' loro volti sono le fattezze ovine. Il maggiore ha i bulbi visivi sgorganti fuor delle orbite, degenerati, molli, d'un colore azzurrognolo, simili al sacco ovale di un polpo che sia prossimo a putrefarsi ». « Giunge la Catalana di Gissi, una femmina d'età incognita, con lunghi cernecchi rossicci, con su la pelle della fronte alcune macchie simili quasi a monete di rame, sfiancata come una cagna dopo il parto: la venere dei mendicanti, l'amorosa fonte a cui va a dissetarsi chi patisce la sete ».

La vivezza di tali rappresentanzioni non ha bisogno d'esser mostrata: si può solo osservare che il D'An-

nunzio, come nel *Canto novo*, eccede talvolta nelle similitudini.

Dato questo fondamentale atteggiamento dello scrittore, s'intende, in primo luogo, perchè le sue composizioni sono, proprio, delle novelle, cioè rappresentazioni di fatti umani, e non soltanto paesaggi, come nel *Canto novo*. La natura inanimata non offre se non povera e poca materia al sensuale intristito: davanti ad essa non c'è ripugnanza e ribrezzo se non di rado, e per via di riferimenti alla natura animata. E s'intende, in secondo luogo, perchè queste novelle restino rappresentazioni di una vita umana esteriore e, per così dire, alla superficie. L' artista ha sempre, quando non lavori a freddo, una sola specie di emotività, una sola impressionabilità centrale e assorbente, secondo la quale si configurano le sue immagini. È per questa impressionabilità assorbente, per esempio, che il pittore è pittore e non romanziere: se egli vedesse in una persona tutto un lungo processo psicologico, invece di essere assorbito nella visione dei tratti fisionomici rivelatori di un solo momento di quel processo, scriverebbe una novella o un romanzo, ma non dipingerebbe una figura sulla tela. E così di seguito. Per la stessa ragione un poeta che guarda o « intona » il suo mondo dal difuori, non può guardarlo dal didentro, per la contradizione estetica che nol consente: si avrebbe in lui una emotività doppia, e per conseguenza nell'opera d'arte una dualità irresoluta. Lasciando questi estremi, che si usano per comodo, cioè « il difuori » e « il didentro », è chiaro che in ogni vera opera di arte è un grado d'interiorità, sul quale essa si mantiene tutt'intera. Ora,

l' esteriorità di cui noi parliamo nel D'Annunzio, e che risulta evidente dal già detto, non potrebbe in alcun caso condurre alla novella comunemente chiamata psicologica, alla novella che ha per motivo ispiratore lo stato d'animo di una o più persone, in un momento o in un periodo, e in cui l'esteriorità e l'ambiente sono più o meno subordinati. Chi, per il preconcetto della profondità, cercasse ciò nelle novelle d'annunziane, vi cercherebbe un difetto. Una forte ispirazione trae il D'Annunzio del *San Pantaleone* a comporre novelle di ambiente (in largo senso); e ciò giustifica il nostro titolo, « racconto-paesaggio ».

Un quadretto « esterno » è *La morte di Sancio Panza*. Intorno al cane morente sono le fanciulle clorotiche, che sfogavano su di esso le loro mollezze e le loro tenerezze. Sopravviene la cognata, Donna Letizia, una donna fiorente, in pieno contrasto con le nubili insoddisfatte:

« Ella aveva la faccia ovale, la pelle fine e rosea, solcata di vene, gli occhi chiarissimi, le narici diafane, tutta in somma la dolcezza di sangue della donna bionda, tra una nera ribellione di capelli; e aveva nella persona, nelle vesti, nell'incedere, quella negligenza semplice, quella felice placidità quasi direi bovina, quella specie di freschezza lattea delle giovani madri che nutrono con la propria mammella il figliuolo ».

Una sensualità acre è in tutto, d' intorno, nell'effetto che produce variamente in quelle donne lo spettacolo ributtante ed irritante, ma non pietoso. Si sente l'ora del tramonto:

« La luce nella stanza era dolce; il profumo dei garofoli entrava dai vasi del balcone aperto ».

Nell'*Idillio della vedova,* che non è una delle migliori, appunto perchè non ha unità, vi son due momenti di sensualità piena: quello dell'amplesso brutale dei due cognati alla presenza del morto, e quello che costituisce, diciamo così, l'antefatto: il primo innamoramento del giovane per la cognata.

« Per una lunga stagione di convalescenza Emidio aveva udito quel canto. Egli era debole e famelico. Per sfuggire alla dieta, scendeva dalla casa furtivamente, celando sotto gli abiti un gran pezzo di pane, e camminava lungo il muro, nell'ultimo solco del grano, fin che non giungeva al luogo della beatitudine. — Allora si sedeva, con le spalle contro i sassi riscaldati, e cominciava a mangiare. Mordeva il pane e sceglieva una spiga tenera: ogni granello aveva in sè una minuta stilla di succo simile a latte e aveva un fresco sapor di farina. La voluttà del gusto e la voluttà dell'udito nel convalescente si confondevano quasi in una sola sensazione infinitamente dilettosa. Cosicchè in quell'ozio, tra quel calore, tra quelli odori che davano all'aria quasi la cordial saporità del vino, anche la voce femminile diveniva per lui un naturale alimento di rinascenza e come un nutrimento fisico che gli si fondeva nelle vene ».

Questa è vita fisica, riversata all'esterno, della quale sono elementi l' « ultimo solco del grano », i « sassi riscaldati », il granello dalla minuta stilla lattiginosa, la luce, l'aria, il canto della donna, l'organismo del giovane convalescente che di tutto ciò si nutre, rinnovandosi.

Nella *Siesta* si può vedere come il D'Annunzio riduce all' esteriorità un dramma intimissimo e profondissimo; per conseguenza, falsandolo. È una vecchia signora, una madre che va a rivedere dopo

quarant'anni un suo figlio adulterino, strappatole subito dopo la nascita, ed ora diventato barcaiuolo in un paese d'Abruzzo. Già il Croce, confrontando questa novella con l'*Abandonné* del Maupassant, di cui è un'imitazione, metteva in rilievo la traduzione fisica fattane dal D'Annunzio. Ora, che diventa questa madre, nell'andare incontro ad un figlio che ha oramai quarant'anni? Che diventa questa vecchia, in cui dovrebbe rivelarsi uno dei più tragici sentimenti umani, quelli che son prodotti dai lunghissimi tagli del tempo? Diventa un'ubbriaca di sole. Non c'è in lei altro che l'effetto dell'ora canicolare.

« Gli occhi le dolevano, feriti dalla luce solare, e le palpebre le battevano forte. Ma ella stette qualche minuto in quell' attitudine, respirando con fatica, senza rispondere, quasi soffocata da una sollevazione di sentimento materno. — Quella era dunque la casa del suo figliuolo? — Subitamente, le apparvero l' interno della stanza lontana, il paese di Provenza, le persone, le cose, come nel bagliore di un lampo, ma evidenti, nettissimi. Ella si lasciò ricadere su la sedia, e rimase muta, confusa, in una specie di ottusità fisica proveniente forse dall'azione del sole. Negli orecchi aveva un ronzio continuo ».

E poi:

« Il fruscìo dei rami, il canto delle cicale, il lampeggio delle acque, tutte le apparenze la turbavano, le si confondevano nello spirito col disordine della demenza. L'accumulamento lento del sangue nel cervello, per l'azione del sole, le dava ora una visione leggermente rossa, un principio di vertigine ».

Con questa ottusità, con questo afflusso di sangue, è rappresentata fino all'ultimo, quando, quasi pazza,

e spaventata da un mendicante idiota che la rincorre, va a cadere nel fiume, dove sarà raccolta cadavere dallo stesso figliuolo. Così la madre come madre non si vede punto, e tutto si riduce a un paesaggio di sole canicolare che stordisce una povera vecchia signora, non certo abituata alle gite in campagna, a piedi, a quell'ora.

Il riversamento dell' intimo di una persona tutto all'esterno, e nelle cose, riesce invece quasi pieno negli *Annali d'Anna:* qui non vi sono altre complicazioni psicologiche oltre quelle che son prodotte in una donna semidiota da ciò che ella vede e in mezzo a cui vive, quasi estatica. L' anima di lei quasi si adegua a quella delle bestie.

« Quando il calore era grande, ella veniva sotto la tettoia a meriggiare. L'asino triturava i fili di paglia tra le mandibole laboriose, ed ella con un ramo fronzuto faceva opera di pietà liberandogli la schiena dalla molestia degli insetti. Di tanto in tanto l' asino volgeva la testa orecchiuta, per un increspamento delle labbra flosce mostrando le gengive quasi in un rossastro riso animalesco di gratitudine e mostrando per un moto obbliquo dell'occhio nell' orbita il globo giallognolo e venato di paonazzo come una vescica di fiele. Gli insetti turbinavano con un ronzio pesante su 'l fieno; non dalla terra nè dal mare venivano romori o voci; e un senso infinito di pace occupava allora l'animo della donna ».

Questo senso infinito di pace è tutto corporeo; e sotto la tettoia, nel silenzio rotto solo dal ronzio degli insetti, accanto alla stupidità lenta dell'asino, somiglia ad un dormiveglia. Così si svolge la vita di Anna. Qualche momento di crisi e di violenza

anche prorompe nel suo animo quasi dagli oggetti esterni, che lo urtano troppo. Dopo aver assistito all'orrido spettacolo dei danni d'un alluvione, Anna:

« salì con lentezza alla sua stanza e cercò di raccogliersi. Il sole modesto splendeva sul davanzale; la testuggine in un angolo dormiva ricoverata sotto il suo scudo; un cinguettìo di passeri veniva dagli embrici. Tutte queste cose naturali, questa usuale tranquillità della vita circostante, a poco a poco la rasserenarono. Dal fondo di quella momentanea calma alfine sorse chiaro il dolore; ed ella chinò la testa sul petto in un grande sconforto ».

È questa una delle più riuscite novelle della raccolta, e s'intorbida solo in fine, dove l'animo della protagonista dovrebb'essere meglio rivelato per sè stesso. Elle diventa sempre più superstiziosa e religiosa, fino ad esser creduta una veggente e una santa. Quì il suo idiotismo doveva farsi più intimo e drammatico, e qui la rappresentazione dello scrittore fallisce.

Questi, che abbiamo visti, son già dei « racconti-paesaggi », se con queste due parole vogliamo intendere la rappresentazione di fatti umani in strettissima relazione col mondo circostante, e in cui le persone quasi sono assorbite dall'ambiente, ovvero sono persone in quanto ambiente: dove, insomma, non c'è intimità psicologica che regga da sola. In tal senso io non esiterei a chiamare « racconti-paesaggi » anche alcune novelle in cui sembra, a prima vista, che si svolga un'azione più intima ed è fatta poca parte alla descrizione delle circostanze esterne: così *La fattura*, *La Contessa d'Amalfi*, *La fine di Candia*. Nella prima si tratta di una grottesca frode

dell' ottusa malignità villereccia; nella seconda d'una specie di contagio afrodisiaco, accompagnato da livori e gelosie, fra la stessa gente ottusa e maligna; nell'ultima, di un accanimento collettivo, in parte stupido, in parte malvagio, contro una povera innocente accusata di furto. Quì la maggiore intimità è solo apparente. In primo luogo, i movimenti psicologici sono collettivi, e nelle singole persone non assumono tratti spiccati particolari; e ciò li esteriorizza già in certo modo: le folle sono « pittoriche », in quanto sono suscettibili solo di sentimenti molto elementari, che si traducono quasi interamente nel gesto e nella fisonomia. Appunto, son sentimenti elementari, qui, i varii atteggiamenti della malignità detti innanzi. E poi lo scrittore li mostra sopratutto nelle loro espressioni fisiche, con abbondanti particolari. Pare, insomma, di vedere continuamente, nella novella, il quadretto. I personaggi parlano, è vero, assai più che in altri racconti del volume; ma parlano, vorremmo dire, non altro che il proprio gesto e l'espressione più o meno feroce, stupida o grottesca, che è dipinta sul loro volto, e che noi particolarmente vediamo. Il loro dialogo non è più svolto e più intimo di quello che avviene mutamente tra due figure dipinte su di una tela. Senza dire che il vero ambiente paesistico è fortemente presente, sempre, attraverso le persone, anche quando non sia largamente descritto per sè stesso.

Ma il nostro titolo diventa più ricco di chiaro significato, quando si considerino le più caratteristiche novelle della raccolta ; e quando si trovi, per conseguenza, che esso si adatta a quelle in cui il D'Annunzio raggiunge il massimo dell'espressione

nei motivi che gli ispirarono il *San Pantaleone*. In quei racconti c'è il vero paesaggio, non fondo su cui le figure si muovono, ma parte esso stesso della narrazione, « persona » esso stesso, se così si può dire, per intendersi. Così è in *Turlendana ebro*, *La guerra del ponte*, *Mungià*, *L'eroe*, e sopratutto, in *San Pantaleone* e *Il martirio di Gialluca*.

San Pantaleone, com'è noto, è una guerra tra due paesi per rivalità dei santi protettori. Sono scene collettive di raccapricciante ferocia e di cupo orrore sensuale: non vi si vede alcun individuo predominante, ma la sola folla, che è tutt'uno con l'ambiente, cupo e terribile anch'esso.

« E, come le porte sgangherate e scheggiate cadevano, i Pantaleonidi saltavano nell'interno, per uccidere. Femmine seminude si rifugiavano negli angoli, implorando pietà; si difendevano dai colpi, afferrando le armi e tagliandosi le dita; rotolavano distese sul pavimento, in mezzo a mucchi di coperte e di lenzuoli da cui uscivano le loro flosce carni nutrite di rape ».

Qui tutto si vede, spietatamente, fino all'aspetto ributtante delle carni femminili: segno evidente che l'interesse dell'artista non è punto per lo stato interno delle persone, per nessun riguardo; ma solo per l'aspetto in cui esternamente si configurano. Mentre ferve la mischia intorno alla chiesa, che i Mascalicesi difendono, Giacobbe, il fanatico capo dei Pantaleonidi, vi penetra per un'apertura laterale:

« E come vide un'apertura a poca altezza da terra, vi si arrampicò, vi rimase tenuto ai fianchi dall'angustia, vi si contorse, fin che non giunse a far passare il suo lungo

corpo giù per lo spiraglio. Il cordiale aroma dell'incenso vaniva nel gelo notturno della casa di Dio ».

Se l'attenzione dello scrittore fosse in tal momento per l'uomo, sarebbe una stonatura quell'aroma così vivamente reso nel freddo buio della chiesa, quella soave e pacificatrice sensazione dell'olfatto: Giacobbe non poteva vedere e sentir nulla, folle già per sè stesso, più folle in quel punto supremo del suo feroce esaltamento superstizioso. L'attenzione del D'Annunzio è invece alle cose: cordialmente, sentitamente alle cose che vede e che sente. Alcuni veristi, che ebbero un forte interesse umano, sbagliarono talvolta, uscirono di tono, per il preconcetto dell'impersonalità, quando fecero delle inserzioni di paesaggi o di semplici descrizioni esterne in qualche racconto da cui erano intimamente presi e commossi. Il D'Annunzio non poteva qui commettere errori di simil genere, perchè nessuna disposizione si può immaginare più impersonale della sua. Giacobbe, l'unica persona che sembra soprastare alquanto alla folla, è ridotto anch'esso al solo corpo, ad un misero corpo sfasciato e sventrato, e pur resistente con la tenacia propria dell'infima animalità:

« Come il rosso falciatore si slanciò per rialzarlo, un gran diavolo d'uomo con un colpo di ronca stese il nemico sulla schiena. Due volte questi si risollevò, e altri due colpi lo rigettarono. Il sangue gli inondava tutta la faccia e il petto e le mani: per le spalle e per le braccia le ossa gli biancicavano scoperte nei tagli profondi, ma pure egli si ostinava a riavventarsi. Inviperiti da quella feroce tenacità di vita, tre, quattro, cinque bifolchi insieme gli diedero a furia nel ventre d'onde le viscere sgorgarono.

Il fanatico cadde riverso, battè la nuca sul busto d'argento, si rivoltò d'un tratto bocconi con la faccia contro il metallo, con le branche stese innanzi, con le gambe contratte ».

Ma si notino specialmente i movimenti della piena collettività, immedesimati col paesaggio. Così al principio :

« La gran piazza sabbiosa scintillava come sparsa di pomice in polvere. Tutte le case a torno imbiancate di calce parevano roventi come muraglie d'una immensa fornace che fosse per estinguersi. In fondo, i pilastri della chiesa riverberavano l'irradiamento delle nuvole e si facevano roggi come di granito; le vetrate balenavano quasi contenessero lo scoppio d'un incendio interno; le figurazioni sacre prendevano un'aria viva di colori e di attitudini; tutta la mole ora, sotto lo splendore della meteora crepuscolare, assumeva una più alta potenza di dominio su le case dei Radusani ».

Sotto quel cielo minaccioso si muove la folla. Veramente il cielo la domina, non solo col terrore, ma fisicamente, con la sua tragica luce:

« Poi, tutti quei volti accesi dalla collera e dalla luce, larghi e possenti, a cui i cerchi d'oro degli orecchi e il gran ciuffo della fronte davano uno strano aspetto di barbarie . . . ».

Evidentemente, siamo davanti a un quadro: un quadro ferocemente sensuale, potentemente visibile; e siamo, per conseguenza, davanti al migliore d'Annunzio.

Alla stessa altezza del *San Pantaleone* è il *Mar-*

tirio di Gialluca, il quale forse è anche più finito e perfetto. Sopra un trabaccolo, in una lunga e fortunosa traversata dell'Adriatico, uno dei marinai è colpito da un favo: curato selvaggiamente dai compagni, muore. Alcuni punti, isolatamente considerati, sono di una ferocia senza pari:

« Massaccese tagliava lentamente, ma con sicurezza; tenendo fuori la lingua per una abitudine ch'egli aveva nel condurre le cose con attenzione. Come il trabaccolo barcollava, il taglio riusciva ineguale; il coltello ora penetrava più, ora meno. Un colpo di mare fece affondare la lama dentro i tessuti sani. Gialluca gittò un altro urlo, dibattendosi, tutto sanguinante, come una bestia tra le mani dei beccai. Egli non voleva più sottomettersi ».

Così, potrebbero suscitare l'estremo del ribrezzo le descrizioni delle varie fasi della malattia, se si concentrasse su di esse l'attenzione più del necessario. Ma l'intonazione del racconto non permette ciò: i movimenti del mare, le tempeste e le bonacce, le fasi del vento, del giorno, della notte, del sole e della luna, assorbono la vita di quei pochi uomini sul piccolo legno. Il favo non è, per così dire, il protagonista: non emerge sulle vicende del cielo e del mare il dolore del paziente o lo sgomento degli altri marinai. Con una intonazione mirabilmente sostenuta il poeta guarda il cielo o il mare, e gli uomini, e passa dall'uno agli altri, come passa il pittore attraverso tutti i toni del suo paesaggio. La vita di quella gente è così semplice, da far tutt'uno col suo mestiere, il mestiere del mare; e la sua sensibilità davanti alla malattia e alla morte non è così profonda da distruggere quello stato di apatica

incoscienza. Il colpo di mare, che fa affondare il coltello dentro i tessuti sani di Gialluca, non è una cosa crudele. Gialluca stesso vive ancora la sua vita semplice di marinaio, sotto il dolore e lo spavento della morte.

« Allora Cirù prese una cipolla e un pugno di grano, tagliuzzò la cipolla, e compose l'empiastro. Al contatto di quella materia, Gialluca sentì crescere il dolore. Dopo un'ora si strappò dal collo la fasciatura e gittò ogni cosa in mare, invaso da un'impazienza irosa. Per vincere il fastidio, si mise al timone e resse la sbarra lungo tempo. S'era levato il vento, e le vele palpitavano gioiosamente. Nella chiara notte un'isoletta, che doveva essere Pelagosa, apparve in lontananza come una nuvola posata su l'acqua ».

L'empiastro di cipolla triturata sulla mortale piaga umana trapassa spontaneamente nella visione dell'ideale isoletta sul mare, al palpito giocondo delle vele, senza che la sofferenza dell'uomo riesca a vincere, nella nostra impressione, la serenità del paesaggio. Sono, queste, le trasfigurazioni della realtà, che compie l'arte vera. E si resta meravigliati a contemplare, soltanto a contemplare, lo stupendo quadro di cielo e di mare, in cui quasi compare e scompare, emerge ed è assorbito, lo spettacolo umano.

In quest'ultima novella, più che in ogni altra del volume, si attenua quell'atteggiamento fondamentale del D'Annunzio da noi notato sul principio nel *San Pantaleone*: la tristezza sensuale, che ricerca il turpe, il brutto fisico, l'animalesco, il ripugnante. Resta però, anche nel *Martirio di Gialluca*, una visione tutta sensuale, e triste, straordinariamente triste: resta quell' atteggiamento fondamentale , sebbene

quasi dissolto ed evaporato, malgrado l' apparente crudeltà di certi punti. E non c' ingannavamo, dicendo che esso è fondamentale, se ci è servito ad intendere gli altri atteggiamenti affini e in certo modo derivati. Da esso, come da un nucleo che si svolge, sorgono Mungià con la sua corte di pezzenti, l'eroe che lascia la mano sotto il pesante simulacro del santo, il sangue del cielo e degli uomini nel *San Pantaleone*, l'irritante sensualità della *Morte di Sancio Panza*, il tristo funebre *Idillio della vedova*, il camello, l'asina e il macacco di *Turlendana ritorna* e *Turlendana ebro*, la psicologia idiota o quasi bestiale degli *Annali d'Anna*, la stupida malvagità villereccia della *Fattura*, *La Contessa d'Amalfi* e *La fine di Candia*, l'amor di madre divenuto afflusso di sangue al cervello nella *Siesta*, la meravigliosa vicenda del cielo e del mare sull'ottuso dolore umano nel *Martirio di Gialluca*. Chi volesse fare una critica particolare e finita di ciascuna novella, dovrebbe pur sempre muovere da quel fondamentale atteggiamento. Dovrebbe aver sempre davanti agli occhi le mani di Mungià e la testuggine d'Anna, gli occhi e il muso di Sancio Panza agonizzante, le viscere fuoruscite di Giacobbe e i volti accesi dei Radusani, le flosce carni delle donne mascalicesi, il favo aperto di Gialluca, la carogna del camello di Turlendana, quell'amorosa fonte dei mendicanti che è la Catalana di Gissi. Chi volesse fare tale studio, trascorrendo per tutte le sfumature di cui si colora questo momento di forte pessimismo sensuale del D' Annunzio, troverebbe, facilmente, le novelle in cui esso incontra più genuina la propria espressione. Troverebbe, poi, che lo scrittore esce dalla propria ispira-

zione non appena, come nella *Siesta*, vuol tentare la rappresentazione di qualche motivo molto intimo e complicato; e che talora, nell'ispirazione buona, anche sbaglia, per i difetti inerenti al suo stesso modo di vedere: o per soverchia minuzia descrittiva, o per abuso del deforme e dell'animalesco in certe figure, o perchè in alcune similitudini rende troppo preciso e tagliente il termine di paragone. L'impressione generale resterebbe sempre quella; che cioè le novelle del *San Pantaleone* sono espressioni d'un mondo artistico genuinamente, intensamente, caldamente vissuto: sensuale, cupo, feroce, sanguinante, balenante di trista luce, avente quasi nel suo insieme il simbolico aspetto dell'idolo dei Radusani, il quale « scintillava con la testa bianca in mezzo a un gran disco solare ».

V.

ESAURIMENTO LIRICO E RIMPIANTI.

(INTERMEZZO DI RIME).

L'*Intermezzo* uscì la prima volta con la data dell'84, ma fu pubblicato veramente nell'estate dell'85. La seconda edizione, definitiva, è del '94, ed ha in meno sette sonetti, e in più parecchie poesie, scritte però anch'esse intorno all'83. Possiamo dunque liberamente servirci anche della seconda edizione. Pare che facciamo qui un passo indietro, giacchè il *San Pantaleone*, di cui abbiamo discorso, è dell'86 ; ma noi non seguiremo l'ordine cronologico se non in quanto esso meglio ci serve a spiegare l'ordine intimo dello svolgimento del poeta.

Quando il giovanissimo autore del *Canto novo* si recò dalla terra natia a Roma, era l' incarnazione del tipo romantico del poeta. Tale lo descrive Edoardo Scarfoglio nel suo *Libro di Don Chisciotte*. Povero e poveramente vestito, ma schivo ed orgoglioso; timido e selvatico ; avido solo di quelle lunghe esaurienti passeggiate in campagna, piene di effusioni e di sogni, che i giovani poeti amano fare insieme coi compagni di entusiasmo e di fede. Lo Scarfoglio racconta che il suo amico diventò tutt'altro uomo in poco tempo, dopo un breve ritorno in paese: nell'autunno di quell'anno era già « una civetta che sulla timidezza e sulla selvaticheria calcolava ». Poi; « Per sei mesi Gabriele passò da una

festa di ballo ad un pranzo aristocratico, da una passeggiata a cavallo a una cena in compagnia di qualche cretino blasonato e impomatato, senza aprir mai un libro, senza fermar mai l' intelletto a un pensiero serio. L'arte, che prima era per lui quasi un fattore della vita, divenne un gioco bambinesco per diletto di quelle povere dame, che volevano dei sonetti negli *albums* e sopra i ventagli, così come sulle mensole vogliono della chincaglieria giapponese. In questo ambiente, a questo fine, con questi mezzi furono scritti i pochi e poveri versi raccolti di poi col titolo d'*Intermezzo*. Versi poveri stentati e sciocchi.... ».

Questo giudizio era aspro, ma dettato senza dubbio dal confronto con la spontanea e ricca vena del *Canto novo*.

Il nostro poeta, da che era riluttante ad indossare una giacca meno ruvida di quella del suo paese, diventò un modello d'eleganza? Dalle passeggiate poetiche con gli amici sognatori passò alle cacce e alle passeggiate a cavallo coi signori blasonati? Ciò ci riguarda fino a un certo punto. O meglio, ci riguarda solo dal momento che troviamo davvero, nell' *Intermezzo*, delle poesie per ventagli di nobili dame o dei sonetti per *album:* l'artificio, il motivo estrinseco.

Un gruppo di dieci sonetti è intitolato *Eleganze*, di cui il primo è questo (*Il sonetto d'oro.* — Donando un cuscino):

Otto e sei verghe d'oro, o Musa, io batto
su l'incude con fervido martello
ed ognuna di lor piego ad anello
e pongo su 'l cuscino di scarlatto.

Poi, con più grave pazienza, in atto
d' un mastro orafo antico su un gioiello
regale, ognuna a punta di cesello
(m'è Benvenuto nel pensiero!) io tratto.

Le gemmee rime sprizzano barbagli
d'iride, chiuse nei castoni d'oro,
su 'l nobil drappo ov'è trapunto il Gallo.

Impetuosamente io su i fermagli
de l'ultima terzina ancor lavoro;
e mi stride ne l'impeto il metallo.

Quanta abilità, nel peggior senso della parola, cioè quanto artificio! È perfino inutile osservare che l'analogia tra i quattordici versi del sonetto e le « otto e sei verghe d'oro » è escogitata, è una cosa fredda, per quanto possa anche essere un' « eleganza »: l'ultima terzina « stride », sol perchè è tirata coi denti. Nè più poetiche, o almeno un poco più intime e sentite, sono le altre « eleganze » derivate da una tazza di thè e « Khian-Loung Celeste imperatore », o dai « rossi noviluni di Siviglia », o da un « rondò del Cimarosa » e una « gavotta del Iommelli », o da una portantina settecentesca. Si leggano tutti questi sonetti con attenzione, e si troverà per entro agli endecasillabi dolcemente sonanti, ben finiti, esteriormente perfetti, non altro che il vuoto dell'artificio, il motivo esterno tolto in prestito ad un'occasione qualunque senza mai un accento dal profondo del cuore poetico. Appena appena si solleva un po' più, con una certa impressione di realtà vissuta, qualche sonetto d'ambiente romano, come questo (*Ricordo di Ripetta*):

E ne l'anima ancor veggovi quale
io da prima vi amai. Alta e pieghevole
passaste, sorridente e luminante,
pel chiaro gelo del mattin iemale.

Lunghi rami di mandorlo la fante
dietro di voi recava. Inconsapevole,
un bellissimo sogno floreale
dietro di voi lasciaste al riguardante.

— Su da la strada chiara e solitaria
rompeano molti al cielo di turchese
mandorli in fiore, per incantamento.

E stava tra la selva imaginaria
il palazzo del principe Borghese
come un gran clavicembalo d'argento.

Qui si riesce a veder qualcosa. Pure, si sente che l metro è ancora estrinseco: non sorge proprio spontaneo dalla visione; come sorgono, per esempio, i distici del *Canto novo*, i quali sembrano un linguaggio naturale, com'è naturale la prosa nel discorso ordinario. In quel sonetto è palese l'intenzione di dedicare un breve componimento in versi ad una signora: e quindi c'è il gioco, l'artificio dilettoso. Una certa intonazione prosastica lo domina: appena il tono si solleva un po' più in qualche punto; così nella prima terzina, dove la visione accenna a diventar più sintetica e a riposarsi meglio nel verso.

Un altro gruppo di dodici sonetti ha il titolo *Le adultere*. Sono: *Elena*, *Erodiade*, *La donna di Giudea*, *Ennia Giunia*, *Godoleva*, *Isolda*, *Lady Macbeth*, *Mona Castora*, *La duchessa di Bracciano*, *Anna Boleena*, *Madama Violante*, *Clori*. Questi gruppi di poesie storiche di tema affine, che molti poeti si son dilettati a comporre, destano sospetti. Sorge il dubbio che vi sia più del partito preso che dell'ispirazione spontanea. Quelle del D'Annunzio sono difatti delle eser-

citazioni scritte per amore dell' argomento astrattamente considerato, la lussuria, ma non con l'amore poetico, che solo è fecondo. Ecco, per esempio, *La donna di Giudea*:

Sceso dal Monte, all'alba era l'Eletto
nel Tempio. E quivi ammaestrava; quando
gli Scribi e i Farisei vociferando
condussero una donna al suo conspetto.

— Maestro, fu costei colta su 'l letto
in fallo d'adulterio. È nel comando
di Mosè: « Lapidata sia ».— Tremando
stava la donna in piedi al suo conspetto.

— Adunque che ne dici tu ? — Pacato
verso gli Scribi e verso i Farisei
l'uomo fulvo levò gli occhi da terra.

Disse: — Chi è di voi senza peccato
getti la prima pietra contro a lei.—
E, chinatosi in giù scriveva in terra.

Ho scelto apposta una di quelle in cui la realtà storica, malgrado la perfezione esterna, è più rozzamente conservata, senza afflato lirico, che ne giustifichi la traduzione in un sonetto,

La stanchezza del poeta, l'esaurimento della sua vena lirica, il suo stato d' indifferenza e di sterilità, è rivelato in modo chiaro dai « poemetti » dell'*Intermezzo*, che sono racconti prosastici, a stento verseggiati in alessandrini o in ottave. — La *Tredicesima fatica* racconta l' impresa grandiosa di un nuovo Ercole, che ebbe una colonia di tremila concubine, e tutte morirono per lui e con lui in una foresta incendiata, in un unico rogo,

egli sopra il cumulo delle donne. La grandiosità manca del tutto; e la grandiosità mancante tocca il grottesco. Il D'Annunzio voleva svolgere il motivo di una virilità bella e potentissima, benefica dispensatrice, ma « i novi semiddii fulgenti di bellezza » restano solo nel suo desiderio. Il componimento, oltre ad essere privo di sintesi poetica, è, anche considerato come semplice prosa o come un rozzo fatto, sproporzionato e frammentario. — Nè migliore è l'altro poemetto, *Il sangue delle vergini*, che è una lotta insistente e disperata, tra popoli guerrieri, per la conquista della donna. Forse più del precedente è frammentario e disgregato, e anche esso non corrisponde al motivo annunziato in principio:

> Il sangue delle vergini ogni cosa vermiglia
> vince in fulgore: vince la porpora e la fiamma.

Questo sangue, che avrebbe dovuto tingere di sè tutta la poesia, e ubbriacare di voluttà il poeta, è assente dal racconto, il quale va avanti con disgressioni, descrizioni minute, e con molta calma discorsiva, salvo qualche momento di elevazione lirica fuori tono. — *Venere d'acqua dolce* è un poemetto in ottave politissime, con alcune belle immagini isolate, ricche di musicalità. Ma pare, nel suo complesso, una poesia del *Canto novo* diluita in acqua di rose. Il confronto della donna con una statua fa indugiare il poeta in tre ottave, alla fine di un canto; e il canto seguente incomincia così: « Tale prima io la scorsi ». Ci sembra, quindi, di trovarci presi da un'intonazione largamente narrativa, come quella, per esempio, dell' *Orlando*. Nè

c' inganniamo; senonchè è un' intonazione falsa ed esteriore. Non erano queste, in verità, le intonazioni più adatte a chi passava dalle barbare del *Canto novo* alla prosa del *San Pantaleone*. Il D'Annunzio cominciava qui senza dubbio ad esercitarsi con ogni specie di metri e strofe; e questa è una esercitazione. E se questi giudizii, che noi diamo sui nuovi metri d'annunziani, sembrano troppo gravi (tali possono sembrare, perchè in Italia troppa poesia si è fatta sugli schemi tradizionali, senza alcuna intrinseca necessità), ci spiegheremo certo meglio, quando esamineremo altri volumi di versi del nostro poeta. Egli fu molto fortunato nell' imbattersi, sul principio, nella forma barbara carducciana! Ma ecco un'ottava, in cui può vedersi come la falsa intonazione metrica e la debole, cascante tessitura dell' immagine facciamo una cosa sola, quasi l'una tirandosi dietro l'altra:

Le nudità pieghevoli guizzanti
nel mister della conca fluviale
tra una greggia di foglie galleggianti
metteano un solco; e dietro il solco l'ale
il desiderio mio tratto a gli incanti
de la carne battea rapido quale
dal ciel sommo precipita a l'odore
de la preda selvaggia un avoltore.

Vogliamo dire semplicemente questo: che il D'Annunzio non avrebbe adoperato l' ottava, se avesse visto meglio ciò che doveva vedere: la concentrazione gli avrebbe fatto trovare anche il metro. — Ancora un altro poemetto è *Il peccato di maggio*, il quale ha in fine un momento di elevazione, quando

il poeta evoca il seno della fanciulla, nel primo abbandono:

> o fiori, o frutti dal più lene
> sangue virgineo nati, nutriti da le vene
> più cerule che scorrano in paradisi umani,
> o fiori, o frutti, ancora io mi sento su i vani
> versi, al ricordo antico, inpallidir la faccia.

E si dice: sarà vero! Ma questo spasimo voluttuoso, che è ancor così vivo nel ricordo, doveva investire tutto il poema; il quale si trascina invece in lunghe descrizioni e in mille particolari di una lunga passeggiata, attraverso cui il poeta appare freddo.

Nell' *Intermezzo* si trova, certo, lo stesso d'Annunzio che conoscevamo nel *Canto novo* e che, sotto un altro aspetto, abbiamo visto nel *San Pantaleone*. Anche quì egli è un visivo e un sensuale, e non cerca motivi fuori del campo suo. Nelle *Eleganze* fa dei quadretti; sceglie le «adultere» per una serie di visioni storiche; nei poemetti ha gli stessi temi del *Canto novo*. Più spiegabile però sarebbe stata la sua debolezza, se egli avesse tentato corde non sue. Così, invece, colpisce di più. E colpisce maggiormente ancora, quando vediamo spuntare la vigoria dell'artista che conosciamo, in qualche punto, che non manca, così nei poemetti come in altre poesie. Anche le famose liriche, che dettero luogo alla parodia e alla satira, confermano, con l'esasperazione della facoltà plastica e pittorica del poeta, che egli era stanco. Tutti ricordano, per esempio, *Cuprea*, fatta per l'esagerato effetto plastico-pittorico della fine, il quale non giustifica punto l'alto tono lirico del sonetto:

Poi ch'è risorta dal lavacro tutta
grondante, chiusa ne le chiome oscure,
fremendo preme su l'arena asciutta
ella i contorni de le membra pure.

Or costringe in sua man le vive frutta
del seno, urgendo le due punte dure;
or si volge, e l'arena aspra le brutta
stranamente la pelle di figure.

Poi, così maculata ella al lunare
abbraccio si distende su lo strame
de l'alghe, e resta immota, resupina.

E, di lunge, su 'l cupo fondo appare
come una grande statua di rame
corrosa da l'acredine marina.

Bisogna dunque accettare il giudizio tutto negativo che di queste poesie dava l'amico più intimo del poeta, e ammiratore fervido del *Canto novo*, lo Scarfoglio? Non interamente; ma teniamo conto, in buona parte, della sua autorità di biografo. La concentrazione poetica non c'è quasi mai; e noi concludiamo che su ciò poterono influire i ventagli e gli *albums* delle signore. Poterono influire; perchè non è accettabile nè questo, nè il caso inverso: che cioè la mancata vena lirica permise l'innamoramento del poeta per le eleganze dei salotti. La poesia c'è quando c'è, e manca quando manca: nè il critico può dir altro, nè altro gli importa di dire. Ad ogni modo il D'Annunzio confessava egli stesso d'esser diventato, ormai, soltanto

curioso di belli fregi rari
e pago se il gentil prodigio attinga
la meraviglia ne' vani occhi ignari.

Di ciò egli si doleva; e nei motivi di disperazione

e di rimpianto bisogna appunto cercare ciò che è di meglio in queste poesie. Le signore, a quanto sembra, non gli offrivano solo degli *albums* da illustrare. In *Sed non satiatus* egli dice:

Non più dentro le grige iridi smorte
lampo di giovinezza or mi sorride.
La giovinezza mia barbara e forte
in braccio de le femmine si uccide.

Alto gridando in van la mia coorte,
in van me chiama a l'armi e a le disfide.
Io qui neghi ozî la mia bella sorte
oblio tra voluttà pazze ed infide.

Quasi un tossico lene ora mi sale
ogni arteria, un languor lungo mi snerva;
ed io virtù non ho più di lottare,

come allor che su 'l vento maestrale
mi balzava la strofa alta e proterva
squillando innanzi: o mare, o mare, o mare!

Artificio e sincerità: c'è dell'artificio palese nella seconda quartina, con quella « coorte » e quelle « disfide », che sono « letteratura » buona solo a far rima; tutto è poi sopraffatto da un senso prosastico, narrativo, esteriore, che non lascia trasparire l'ossessione voluttuosa, tenace pur nella ripugnanza. Quell'ossessione è assai più resa nel *Preludio*, che ha nell'insieme una severità alta e dolorosa, benchè non sia punto una poesia perfetta, ricca com'è, tra l'altro, di troppi ricordi letterarii. Là il poeta ci dice del paese del Piacere e della Lussuria:

Giungea di sopra i culmini un odore
sconosciuto, malefico e pur tanto
dolce che mi si disfaceva il cuore.

Ed era in quell'odore ed in quel canto
quasi una visione di mature
frutta e di gomme come un ricco pianto

gravi e di miele e di capellature
musicali e di belle bocche ardenti
e di tutte le belle cose impure.

Dove c'è, tradotto per così dire in paesaggio, lo stato dell'uomo che esce non ancora del tutto stanco dall' ebbrezza sensuale, con la voluttà rallentata e grave in tutte le vene, il senso in tutto il corpo di qualcosa come il succo pesante che fa maturi i frutti, il profumo d'una capellatura dissolto quasi dalle nari nell'organismo, la sensazione indefinita ma ancor viva d'una bocca umida e ardente. Ed ecco ivi stesso un momento di fuggevole ma impetuosa liberazione; quando il poeta

reclinato su l'anima solinga,

modula un suo rimpianto repentino,
un sùbito dolor, con passione
impreveduta verso il ciel divino,

contemplando per entro a le corone
dei fiori il ciel profondo e solo come
una divina disperazione.

È uno di quei sollevamenti, uno di quegli impeti, che si hanno appunto nella prostrazione sensuale, quando anche il più umile oggetto inanimato si può amar con trasporto per un istante, quasi simbolo di purità; e il cielo poi, il cielo può davvero apparir disperatamente divino. Un altro di questi impeti è nei due sonetti intitolati *Invocazione*, nei quali, proprio per tale prorompente elevazione, un atto vo-

luttuoso anormale non serba la minima traccia di oscenità:

Bocca amata, soave e pur dolente,
qual già finsero l'Arte e il Sogno mio;
ambigua forma, tolta a un semidio,
al bello Ermafrodito adolescente;

o bocca sinuosa umida ardente
che a me, dove più forte urge il desio,
a me sommerso in un profondo oblìo
suggi la vita infaticabilmente;

o gran chioma diffusa in su' ginocchi
miei nel dolce atto; o fredda man che spandi
il brivido e mi senti abbrividire;

o voi, tra i lunghi cigli languidi occhi,
che v'aprite ai mio grido ultimo e grandi
lampeggiate guardandomi morire,

oh ch'io muoia, ch'io muoia al fin di vera
morte e quel grido il grido ultimo sia
veramente e di lacrime la mia
spoglia s'irrori ne la dolce sera

e tutti i mirti de la primavera
le sian letto e gli aromi di Siria
l'aspergano ed in grave teoria
la traggan per la pallida riviera

con lenti inni gli Efebi (a le seguaci
Vergini tremi sotto la ghirlanda
la gota lungo il flauto sonora)

e s'accendano gli astri come faci
e al termine degli inni in ciel si spanda
come una rosa la divina aurora!

L'atto non è più osceno, se forse solo da esso poteva sorgere veemente quel desiderìo di morte e

d'una pace anch'essa sensuale, ma alta e serena Dallo spasimo quasi insostenibile erompe l'invocazione alla morte violenta, che volga d'un tratto in calma letizia l'ultimo brivido, in una melodia lenta e soave il grido disperato, in una visione di cielo la cecità dell'ebrezza. La forma in due sonetti è spontanea, e dal primo, davvero conchiuso, spunta (a parte le evidenti ridondanze) naturalmente il secondo, nell'invocazione.

Che cosa rimpiangeva intanto il D'Annunzio nel suo stato di abiezione e disperazione? Non una vita di profondo contenuto morale, che non aveva mai avuta. Rimpiangeva, come abbiamo visto, il suo mare e la sua libera strofa intonata al maestrale; altrove, la bellezza del cielo pel quale quasi sentiva di non aver più occhi degni e sereni. In *Ve re novo* è la dolce stagione che gli suscita il rammarico di cose perdute:

Non ti vedrò sorridere, o soave
Primavera che l'anima mia sogna.

Non verrò sotto i mandorli e ne' prati
e pe' solchi e pe 'l rivo. Troppo grave
su 'l cor mi peserebbe la vergogna.

In *Pànico* ha un'impressione di paura e di angoscia dall'esuberanza della vita naturale di fronte alla propria impotenza:

E l'infinita
vista de i piani, ed il profumo occulto
che si eleva da i piani, e lo splendore

de l'aria, e queste immense onde di vita
che su 'l capo mi passano in tumulto
or mi dànno io non so quale terrore.

Non altri oggetti ha il suo rimpianto. La sua

bella terra calda e fruttifera, il suo mare odorante, ora perduti, gli strappano qualche vivo accento poetico, di rimpianto e di speranza (*Purificazione*):

Ecco i pomi vermigli e succulenti
del cui profumo tu ti profumasti
il sangue. Ecco la fronda che sfrondasti
su' tuoi giacigli pe' tuoi sonni lenti.

Ecco lo spazio aperto a tutti i venti
dove tu senza freno spaziasti
solo: ecco il Mare dove tu sembrasti
il più divino de gli Adolescenti.

Ecco l'aroma, ecco il vivace sale
che caccerà da la tua carne trista
l'impuro filtro onde sei fatto schiavo.

Ecco la voce immensa ed immortale
che la gioia dirà de la *Conquista*
nova al tuo cor voluttuoso e ignavo.

Sicchè, conchiudendo: nell'*Intermezzo* si ha un momento di stanchezza del poeta lirico, il quale compie delle esercitazioni metriche, per gioco, per altri motivi estrinseci, o pel bisogno di poetare non soccorso dalla necessaria potenza; si hanno inoltre degli accenni di una vera ispirazione, che nasce dal disgusto della vita sensuale e dal rimpianto della libera comunicazione con la natura. Poteva essere l'*Intermezzo* il poema di questi due motivi; ma non lo fu che in minima parte. Nè fu seguìto da un 'altra raccolta di poesie, che fosse come una maggiore e migliore esplicazione dei motivi stessi. Fu seguìto invece dal *San Pantaleone*, in cui la tristezza sensuale del poeta si concentrò, come ve-

demmo, nella prosa delle novelle. Il *San Pantaleone*, in tal senso, riceve luce dall'*Intermezzo;* il quale è un vero « intermezzo » tra la sensualità gioconda del *Canto novo* e quella triste del *San Pantaleone*; allo stesso modo che è, per il suo lirismo esaurito, un passaggio dall'impeto lirico del primo alla prosa tagliente del secondo.

Ma l'*Intermezzo*, per noi, ha poi una grande importanza di « documento ». In esso si vede come il giovane poeta, non ancora allettato da motivi estranei alla sua natura, confessasse francamente la sua sensualità: aspirando, nell'*Invocazione*, ad una morte voluttuosa e pagana; in altre poesie, alla sua bella natura perduta. Egli non cercava altre vie di uscita per liberarsi dall'abiezione del piacere. Cercava in sè stesso la liberazione dalla sensualità in un altra forma di sensualità; cioè la vera via d'uscita. Vedremo tra poco cominciare il suo dramma, con le altre vie d'uscita ch'egli volle imporsi.

PARTE SECONDA

La Rosa

I.

IL ROMANZO " INGENUO „.

(IL PIACERE).

Questo studio è diviso in parti, affinchè il lettore abbia delle pause nella considerazione dell' opera del nostro poeta; pause, che gli permettano di veder aggruppati alcuni lavori in modo utile alla migliore comprensione dell' artista. Così, credetti che la denominazione *Il giovane D' Annunzio* convenisse a quella prima parte, in cui abbiamo esaminato versi e prose, che presentano come in germe il D' Annunzio intero. Questa seconda parte comprende l'importante periodo dei *Romanzi della Rosa* e dei volumi di liriche che vi si connettono. Si giustificherà, credo, da sè stessa.

Nel *Piacere* (1889) il D' Annunzio volle rappresentare quella vita di mondanità romana, alla quale egli stesso aveva preso parte. Poteva riuscire, questo, un romanzo descrittivo, con molti personaggi guardati dal di fuori, incorporati nell' ambiente, nel senso che noi abbiamo definito; ed essere sostenuto su questo tono, come le novelle del *San Pantaleone*. Ma qui lo scrittore non poteva prescindere, come nelle novelle rusticane, dalla propria persona: nel mondo da rappresentare egli c'era stato, e quel che più gli premeva ora di esprimere era appunto quella sua drammatica persona già adombrata nell' *Inter-*

mezzo. Anzi il vero motivo ispiratore del *Piacere* non è la vita mondana di Roma in generale, ma la vita di un uomo solo in quell' ambiente, di Andrea Sperelli, che è il romanziere stesso. Sopra ogni altra cosa il poeta sentiva, in quel momento, il bisogno di dire le vicende interne della propria persona, che non avevano trovato una forma adatta nella lirica.

Un temperamento, come il suo, sopratutto visivo e sensuale, non era fatto per la penetrazione profonda di una molteplicità d' individui diversi, ricchi di varia vita interiore. Quindi, nella novella e nel romanzo, una delle due: o egli doveva intonarsi dall' ambiente (e ciò gli riuscì benissimo in molti racconti), o doveva esprimere particolarmente, centralmente, la propria vita interna, il dramma della propria sensualità. Nel romanzo, la via che naturalmente egli seguì fu quest' ultima. In primo luogo, perchè aveva bisogno di confessarsi e analizzarsi; poi, perchè aveva davanti, come modello, la forma del romanzo psicologico imperniato sopra un individuo singolare, quale egli stesso sentiva di essere. L' oscuro stato di tristezza sensuale, da cui nacque il *San Pantaleone*, era per sempre superato nella sua bella immediatezza. Di esso, nei romanzi, comincia l'analisi nella persona stessa dello scrittore.

Il protagonista del *Piacere* è « Andrea Sperelli, ammalato di egoismo estetico, che dall' esaurimento stesso del Piacere e dalle amarezze onde gli affatica il corpo, ne intende la vanità e la miseria ». Il *Piacere* è il romanzo « della lotta di una mostruosa Chimera estetico-afrodisiaca col palpitante fantasma

della Vita nell' anima di un uomo ». — Osserviamo quest' anima e questa lotta.

Andrea Sperelli d' Ugenta è solo e libero, ricco di un discreto patrimonio; è un intellettuale, mezzo artista e raffinato amatore d' arte; giovane e bello, sensuale, mondano, senza alcun vincolo o freno morale; ed ha, nel romanzo, due amori: uno per donna Elena Muti Scerni, un altro per una creatura molto diversa dalla prima, donna Maria Ferres; il primo amore, però, distrugge il secondo: quello più sinceramente sensuale annichila l' altro, intessuto di una certa idealità. Elena Muti domina il protagonista, prima e durante l' altro amore, ed è insieme la figura di donna che appaia più chiaramente disegnata. Chiaramente del tutto, no; come non del tutto chiaro è lo Sperelli stesso in questo suo amore. Sembrerebbe, dal temperamento erotico del D' Annunzio, quale già lo conosciamo, che a lui dovesse riuscir piena la rappresentazione di un amore profondamente e quasi esclusivamente sensuale: invece, osserveremo in questa rappresentazione una curiosa deficienza. Che è anche, s' intende, una deficienza psicologica: si tratta, vale a dire, di una sensualità meno sensuale di quella che dal D' Annunzio si sarebbe aspettata; ma è sopratutto una deficienza artistica. All' autore, in sostanza, sfugge la « linea » dell' amore, che egli rappresenta; e gli sfugge in un tratto, che doveva essere invece saliente e prominente: in quel tratto, che è l' appagamento completo della passione sensuale, l' abbandono assoluto dei due amanti alla passione stessa.

I moti di desiderio, che conducono Andrea Sperelli all' innamoramento per Elena, sono felicemente resi;

e, attraverso ognuno di essi, noi vediamo la donna in una di quelle figurazioni pregne di sostanza sensuale, che già conosciamo nel poeta:

« Imaginò di chinarsi e di posare la bocca su la spalla di lei... Gli giungeva il profumo di lei, una emanazione indefinibile, fresca ma pur vertiginosa come un vapore d' aròmati. Tutto il suo essere insorgeva e tendeva con ismisurata veemenza verso la stupenda creatura. Egli avrebbe voluto involgerla, attrarla entro di sè, suggerla, beverla, possederla in un qualche modo sovrumano ».

Il nudo della spalla di Elena, sotto l' ermellino, lo abbacina e lo rende convulso:

« Nell' atto, l' ampia manica del mantello scivolò lungo il braccio, oltre il gomito. La vista di quella viva carne, uscente di fra la pelliccia come una massa di rose bianche fuor della neve, accese ancor più ne' sensi del giovane la brama, per la singolar procacità che il nudo feminile acquista allor quando è mal celato da una veste folta e grave. Un piccolo fremito gli moveva le labbra; ed egli tratteneva a stento le parole desiose ».

Scorgendo l' interno del *coupé* di lei, tappezzato di raso come un *boudoir*, pensa:

« Essere là, con lei, in quella intimità così raccolta, in quel tepore fatto dal *suo* alito, nel profumo delle violette appassite, intravedendo appena dai cristalli appannati le vie coperte di fango, le case grige, la gente oscura! ».

Direste che vi si trova già dentro, tanta è la forza penetrativa del desiderio; che egli non resti se non disanimato tra il fango della via, e la gente oscura,

teso in quell' unico sforzo. E momenti simili ve ne son molti, nei quali il pensiero costante di Elena si va concretando; come sono resi con pari efficacia i moti di lei verso il giovane. Evidente è il momento della dedizione, in quella rossa camera di Elena, pesante di cortinaggi, nell' ombra, incombente l' odore del cloroformio; ella fasciata la fronte e le gote di una zona di lana bianca, per una nevralgia:

« — Quanto mi piaci! — Un inesprimibile allettamento voluttuoso era nell' apertura delle sue labbra, quando pronunziava la prima sillaba di quel verbo così liquido e sensuale in bocca a una donna ».

La scena è descritta senza alcuna accentuazione, con tocco leggiero; e lo stato di cupa bramosia della femmina affondata nel caldo del letto, quasi narcotizzata, risulta, senza spiegazioni, evidentissimo.

Sono parimente veri, d'altra parte, i dubbii e gli abbattimenti, le angosce, da cui Andrea è assalito quando non ancora è sicuro di raggiungere il possesso della donna, e alcuni atteggiamenti enigmatici di questa gli tolgono ogni speranza. In un giorno di pioggia, attorno alla tavola di un' aristocratica vendita all' incanto:

« La gran sicurezza della sera innanzi mutavasi in una specie di scoraggiamento; e i dubbii primitivi risorgevano. Egli aveva troppo sognato, nella notte, a occhi aperti, nuotando in una felicità senza fine, mentre il ricordo di un gesto, d' un sorriso, d' un' aria della testa, d' una piega del vestito lo prendeva e l' allacciava, come una rete. Ora, tutto quel mondo imaginario crollava miseramente al contatto della realità. Egli non aveva visto nelli occhi di

Elena il singolar saluto a cui aveva tanto pensato; egli non era stato distinto da lei, in mezzo agli altri, con nessun segno ».

L' amarezza s' insinua in uno dei momenti di massima felicità:

« — Ella era pur così bella, per lui, per lui solo! — Subitamente, dal fondo del cuore gli si levò un resto dell' amarezza che vi avevano messa le parole dell' Angelieri. L' orchestra lanciavasi con impeto in una ripresa. Ed egli non dimenticò mai nè quelle note, nè quell' improvvisa angoscia, nè l' attitudine della donna, nè lo splendore della stoffa trascinata, nè una minima piega, nè una minima ombra, nè alcuna particolarità di quel momento supremo ».

È uno di quei momenti di cui davvero non si dimenticano i particolari, quasi tutta l' intensità della vita sia concentrata in un sol punto; come, si dice, l' ultima visione resta fissata sulla retina del ghigliottinato. Ed ecco quella prostrazione estrema delle forze vitali, che cangia tutta la faccia del mondo, in colui che teme per l' unico suo bene (unico bene diventa sempre, in un temperamento erotico, una certa donna, in un certo momento):

« I gruppi delle sensazioni gli attraversavano d'improvviso lo spirito, simili a grandi fantasmagorie in una oscurità; e lo turbavano e sbigottivano. Le nuvole del tramonto, la forma del Tritone cupa in un cerchio di fanali smorti, quella discesa barbarica d' uomini bestiali e di giumenti enormi, quelle grida, quelle canzoni, quelle bestemmie esasperavano la sua tristezza, gli suscitavano nel cuore un timor vago, non so che presentimento tragico ».

Ogni aspetto del mondo circostante è un simbolo doloroso, ogni urto dal di fuori produce una ferita.

Orbene, di questo amore così ricco, in principio, di particolari e di determinazioni, intessuto di esaltazioni e prostrazioni, di ardori e di riluttanze, di tutta quell' indefinibile lotta tra due esseri, che è il sorgere d' ogni vera passione, — non si sa più nulla di preciso, in sèguito, quando l' unione dei corpi è avvenuta. Il D' Annunzio non vede più che cosa accade tra i suoi due protagonisti, ed esce in queste generalità :

« Una felicità piena, obliosa, libera, sempre novella, tenne ambedue, dopo d' allora. La passione li avvolse, e li fece incuranti di tutto ciò che per ambedue non fosse un godimento immediato. Ambedue, mirabilmente formati nello spirito e nel corpo all' esercizio di tutti i più alti e i più rari diletti, ricercavano senza tregua il Sommo, l' Inarrivabile ; e giungevano così oltre, che talvolta una oscura inquietudine li prendeva pur nel colmo dell' oblio, quasi una voce d' ammonimento salisse dal fondo dell' esser loro ad avvertirli d' un ignoto castigo, d' un termine prossimo. Dalla stanchezza medesima il desiderio risorgeva più sottile, più temerario, più imprudente; come più s' inebriavano, la chimera del loro cuore ingigantiva, s' agitava, generava nuovi sogni; parevano non trovar riposo che nello sforzo, come la fiamma non trova riposo che nella combustione ».

Queste sono generalità; e tanto più sono avvertite come generalità, quanto maggiori e più precisi sono i particolari dell' amore stesso, prima e dopo questo periodo che resta oscuro. Non troviamo alcun tratto concreto, dal quale risulti la ricerca del Sommo nei

due amanti, o la loro inquietudine, o il fiorir sempre nuovo dei loro sogni voluttuosi: nulla, se non le le parole con cui queste cose vengono semplicemente enunciate. La concretezza sparisce; l' arte, quindi, vien meno. Per qualche raro barlume ci par di comprendere talora l'altezza della passione:

« — Qualche volta — gli diceva Elena — la mia tenerezza per te si fa più delicata di quella d' un' amante. Io non so.... Divento quasi materna »;

oppure:

« — Qualche volta — egli diceva a lei — la comunione del mio spirito col tuo mi par così casta ch' io ti chiamerei sorella, baciandoti le mani ».

A prescindere dalla discutibile verosimiglianza che i due amanti si confessino reciprocamente in termini tanto analitici, quei sentimenti « buoni », di maternità e di fratellanza, rivelano la pienezza della felicità corporea, che dà ai sensuali quasi una soddisfazione di alta moralità. Ma non c' è altro: e altro doveva esserci; perchè non è verosimile che una passione, cominciata con tutte le necessarie vicende della passione, con l' alto e il basso, i contrasti e le pacificazioni, diventi, d' un tratto, omogenea e rettilinea, tale, insomma, che di essa non resti più nulla da dire. Omogenea e rettilinea intese il D'Annunzio stesso che non poteva restare, e ricorse, per drammatizzarla, a quelle generalità che abbiamo riferite.

Lo svolgimento dell' amore tra Elena e Andrea

doveva essere manifestato concretamente, perchè un' altra grossa oscurità fosse evitata : un bel giorno Elena si distacca dall'amante e va a rimaritarsi, per ragioni puramente economiche, per affar di danari, con un uomo ricco ; — e come ? e perchè ? Sono azioni, si dirà, spiegabili in una donna sensuale, amante del lusso e della propria bellezza ; e certo, sono spiegabili, come tante cose sono spiegabili, tante contradizioni sono verosimili nell' anima dell'uomo ; ma l'arte ha l'obbligo proprio di spiegare, cioè di raggiungere la chiarezza. Noi supponiamo soltanto (ma l'arte non deve lasciar niente alla supposizione) che in Elena l'amore della ricchezza superi l'amore per Andrea : non vediamo però alcun contrasto in lei, nè sappiamo come ella discenda dalle altezze del Sommo e dell'Inarrivabile alla decisione fredda e tagliente della dipartita. Del passaggio non v' è alcun segno, alcuna traccia. Così, anche per questo verso, il periodo culminante dell'amore resta inesplicato. E bisogna tener gran conto di questo : che il D'Annunzio non abbia saputo dar pieno sviluppo a due personalità, neppure nell' assorbimento di esse in una passione sensuale, cioè nello stato psicologico, che sembra il più intimo alla sua natura di poeta ; che invece sia riuscito efficace solo nella rappresentazione degli impulsi di desiderio o nelle angosce della prostrazione, in quegli estremi, sempre isolati, della sensualità, di cui abbiamo visto in lui altre manifestazioni.

Bisognerà tener conto di un altro fatto, che nel *Piacere* incontriamo tipicamente per la prima volta: di questo, cioè, che il D'Annunzio elude la rappresentazione « umana », nei momenti in cui non vede

chiaro, ricorrendo alla descrizione, agli oggetti, alla natura, al paesaggio. Elena e Andrea si tramutano in una enumerazione di luoghi:

« Ovunque passavano, lasciavano una memoria d'amore. Le chiese remote dell'Aventino: Santa Sabina su le belle colonne di marmo pario, il gentil verziere di Santa Maria del Priorato, il campanile di Santa Maria in Cosmedin, simile a un vivo stelo roseo nell' azzurro, conoscevano il loro amore ».

E poi, questo amore, che noi non conosciamo, lo conoscevano tutte le ville: villa Albani, villa Medici, villa Ludovisi; lo conoscevano tutti i musei e le gallerie di Roma, ognuna, s' intende, con qualche tratto descrittivo! Purtroppo, questa fuga dello scrittore dall' umanità, cioè dalla psicologia delle persone, alla descrizione delle cose esteriori, incalzato dalla necessità di riempire i vuoti e di dare l' apparenza della continuità a ciò che è intimamente discontinuo, si ritroverà accentuata in quasi tutta la sua produzione posteriore.

Se, intanto, l'amante sensuale, Elena, non è chiara, addirittura falsa, voluta per forza è l'altra, l'amante buona e santa, Donna Maria Ferres. Dovrebb' essere una creatura ricca di tutte le più nobili doti dell' anima; dovrebb'essere, pur nell' infelicità del suo matrimonio, una donna riluttante all' adulterio fino allo schianto di tutta la persona. Invece, quello che di lei appare evidente sta solo in alcuni atteggiamenti di pudore delicatissimo, è vero, e di resistenza tenace al fascino della colpa e al desiderio

ch' ella ha dell' uomo. Il D' Annunzio sa cogliere questi momenti sensuali, rafforzati dal pudore, nell'anima femminile. Ma essi non bastano a giustificare, per Donna Maria, tutto quello che si dice delle sue angeliche virtù e della sua quasi sovrumana anima: resta nascosta, e deve supporsi, la totalità della sua persona, che non ha alcuna rappresentazione concreta, ed è invece solamente enunciata coi più alti e nobili aggettivi.

L'amore di Andrea per lei sorge in un periodo di convalescenza, in sèguito ad una ferita riportata in un duello; quand' egli ha dimenticato, o crede di aver dimenticato Elena, e tutto il suo essere si dissolve in quella specie di tenerezza quasi pànica, che non è rara nei convalescenti. La « bontà » che nasce dalla salute fisica sentita, come nella convalescenza, ha trovato sempre nel d'Annunzio un interpetre squisito. In quella splendida villa di Schifanoia, appartenente a sua cugina Donna Francesca, Andrea arriva a piangere sul suo passato; sebbene il suo sia un pianto del corpo ristorato ed esuberante, vorrei dire, di succhi, più che un pianto dal profondo dell'anima. In questa disposizione egli si trova, quando arriva ospite alla villa Donna Maria, con la sua infelicità composta e dignitosa, con la sua gioventù soffocata dal freddo dovere, col suo splendido, inverosimile volume di capelli. E allora s' intende perchè l' amore di Andrea per lei nasca come un bisogno di adorazione e di purità:

« Egli era spinto come da un bisogno di adorazione sommessa, umile, pura; come da un bisogno di piegare i ginocchi e di congiungere le mani e di offerire quell'af-

fetto vago e muto ch'egli non sapeva qual fosse. Credeva sentir venire a sè la bontà delle cose e mescersi alla sua bontà e traboccare ».

Queste illusioni, o questi « travestimenti », han luogo nei sensuali. Così la figura della donna riesce sublimata nell'animo del giovane per uno speciale concorso di circostanze, e, quasi direi, perchè egli le presta la « bontà » del suo corpo risanato, e la « bontà » ch'egli stesso, in conseguenza, proietta in ogni cosa. Rivela a lei il suo amore in un momento di grande esaltazione, di lirismo, durante una passeggiata tra il verde, i fiori e le fontane:

« Una strana eccitazione sentimentale l' aveva vinto; tutte le sommità liriche del suo spirito s'erano accese e fiammeggiavano; l' ora, la luce, il luogo, tutte le cose in torno gli suggerivano l'amore; dalli estremi limiti del mare in sino all'umile capelvenere delle fonti, per lui si disegnava un sol circolo magico; ed egli sentiva che il centro era quella donna ».

Ma chi è, intanto, Donna Maria, per sè stessa, a prescindere dalla creazione che di lei fa l'innamorato? Il D' Annunzio, non vedendo in alcun modo la donna per sè stessa, la presenta a noi quale la vede Andrea, vale a dire come un angelo. E potrebb'esser tale; cioè Andrea potrebbe non essersi ingannato nella sua esaltazione romantico-erotica, ed aver visto la donna nella sua vera realtà. Ma la bontà di Donna Maria, rappresentata direttamente dal D' Annunzio, è tutta falsa; e basta leggere il diario di lei per sorridere o disgustarsi di una bontà che ostenta tanto sè stessa. Gravissimo, enorme er-

rore fu quello del D'Annunzio, quando volle scrivere quel diario; egli che, conformemente alla sua natura, non fece quasi mai parlare i personaggi del romanzo. Una specie d'istinto buono lo trattenne, nel *Piacere* e in altri romanzi, dall' abbandonarsi al dialogo: dove le persone sono inconsistenti, il linguaggio falso più presto e meglio rivela la loro vanità. Così nel diario di Donna Maria, in questa confessione diretta, il personaggio si mostra subito non come un individuo ma come un'astrazione, la astrazione della bontà. Leggendolo, non si conclude per conto proprio che quello sia lo scritto di una donna buona, non si ricava la bontà di lei dal modo con cui ella prende gli appunti dei proprii affetti e delle proprie impressioni; no: la bontà ci è imposta da lei stessa, perchè ella parla come una che sa di essere buona in ogni sua parola. In sostanza, il diario pare scritto da Andrea Sperelli, non da lei; ed è scritto poi, difatti, con la penna « personale » di Gabriele D'Annunzio. Si legga questo passo, nel quale Donna Maria parla di un poemettto di Andrea, *La favola di Ermafrodito* :

« I cori dei Centauri, delle Sirene e delle Sfingi dànno un turbamento indefinibile, svegliano nell' orecchio e nell'anima una inquietudine e una curiosità non appagate, prodotte dal continuo contrasto d'un sentimente duplice, d'una aspirazione duplice, della natura umana e della natura bestiale. Ma con qual purezza, e come *visibile*, l' ideal forma dell'Androgine si delinea tra gli agitati cori dei mostri ! ».

È ridicola, senz' altro, quella delicatezza di sentimento, per cui la squisita donna cercherebbe quasi

di nascondere a sè stessa il turbamento prodottole dalla lettura. Una donna capace di note letterarie simili, nel suo diario, dovrebb'essere poi, fuori del diario, mostrata ben altrimenti che come una creatura soltanto ardente e pudica, quasi una fanciulla. Il diario, manifestazione principale di Donna Maria Ferres, getta la luce della sua falsità su tutta la figura di lei. E a me pare, — sia detto per ischerzo,— che tale falsità sia come vendicata, in un punto falsissimo del romanzo: quando Andrea, in una notte di neve, aspetta invano Elena, da cui è stato ripreso, e pensa invece, *en attendant*, all' altra, perchè gli sembra che questa possa avere eletta « quella notte di soprannaturale bianchezza per immolar la sua propria bianchezza al desiderio di lui ». Il suo sogno fantastico (assolutamente inverosimile, data la tensione in cui lo tiene la vana attesa) si effonde in istrofe ben tornite, ognuna delle quali termina con un *ave* o un *amen*. Mi sembra, questa, l'involontaria satira della bontà di Donna Maria.

I due amori, alla fine, s'intrecciano; ed è questa, senza dubbio, la parte migliore del romanzo. Elena, ritornando a Roma dopo il nuovo matrimonio, va a ritrovare Andrea, non però per ripigliar l' antica relazione. Non si capisce bene perchè vada da lui, giacchè l'autore esprime con la seguente enumerazione di generalità, da cui niente si rileva, lo stato di lei:

« I presentimenti oscuri, i turbamenti occulti, i segreti rimpianti, i timori superstiziosi, le aspirazioni combattute, i dolori soffocati, i sogni travagliati, i desiderii non appagati, tutti quei torbidi elementi che componevano l'interior vita di lei ora si rimescolavano e tempestavano ».

Forse Elena ritorna per una volta sola da Andrea pel fascino evanescente dell'antica passione, per curiosità, incerta essa stessa di ciò che potrebbe accadere in tale convegno; ma tutto questo non appare. Invece la figura di lei acquista molto maggior rilievo, quando, accortasi della nuova fiamma di Andrea, ma sicura d'altra parte della sua superiorità sulla rivale, ella diventa fredda, perfida e vendicativa, distruggendo volontariamente in sè quel poco che dell'amore passato forse ancora restava: lusinga e delude Andrea con una raffinata crudeltà, lo attrae e lo scaccia, lo accende di una sfrenata gelosia, mettendogli di fronte un « rivale temibile ». La persona di Andrea riacquista sincerità ed immediatezza in questi movimenti di desiderio inasprito e di gelosia, dai quali sorge spontaneo perfino un impulso criminoso. Il marito di Elena, Lord Haetfield, gli ha mostrato le sue collezioni di libri e disegni osceni; ed egli è in quello stato di cupo smarrimento che produce la vista di simili cose in un uomo sensualmente non sereno. Si sente di un tratto la voce di Elena dalla stanza accanto. Andrea ha come una vertigine: ammazzare l'uomo, prendere per violenza la donna, uccidersi. È da notarsi, nel D'Annunzio, la verità di questo momento delittuoso, che resta, d'altra parte, un semplice impulso: mai più si troverà in lui la rappresentazione efficace di uno stato d'animo criminoso; giacchè egli, per quanto nella sua produzione posteriore vi siano dei delitti, non è di quegli artisti dalla psicologia profondissima, che arrivano a rendere l'animo criminale.

Contemporaneamente al risorgere violento della passione per Elena, Andrea coltiva, consolandosi,

l'amore di Donna Maria, la quale finalmente gli si dà. Per sè stessa, ella resta sempre la figura astratta e di convenzione, che conosciamo. Chiede non altro che carezze spirituali, le « carezze buone ». Acquista tuttavia una verità di riflesso, una verità che le viene dalla disposizione di Andrea verso di lei; e diventa così, semplicemente, una povera donna innamorata, ingannata fin nell'amplesso. Tenendola stretta sul suo petto, Andrea

« guardò quel povero capo reclinato sotto il peso del presentimento; sentì il premer leggero di quella fronte nobile e triste sul suo petto indurito dalla menzogna, fasciato di falsità. Una commozione angosciosa lo strinse; una misericordia umana di quella sofferenza umana gli chiuse la gola. E quel buon moto dell'anima si risolse in parole che mentivano, diede il tremito della sincerità a parole che mentivano ».

In generale, la degradazione progressiva di Andrea nell'esasperata bramosia dell'antica amante e nella menzogna con la nuova, è ben rappresentata, ha vivacità e calore: fino al momento supremo in cui egli non riesce più a soffocare, tra le braccia dell'una, il nome dell'altra.

Questa è la linea generale del romanzo, coi suoi tratti buoni e con le sue gravi lacune. La personalità di Andrea è poi completata dal suo amore ed esercizio dell'arte, l' incisione e la poesia, e dal suo estetismo in generale. V'è nel romanzo un cumulo di erudizione estetizzante: vi si parla di poeti, quali Goethe, Schiller, Byron, Shelley; di musicisti e delle loro composizioni: Paisiello, Rameau, Boccherini, Cherubini, Haydn, Mozart, Bach, Beethoven, Cho-

pin, Schumann; di pittori e scultori, specialmente dei « semplici i nobili i grandi Primitivi! »; è vi son gemme incise, avorii, smalti, vetri, medaglie, monete, libri di preghiere, codici miniati, argenti lavorati, arazzi, tappeti, oggetti liturgici e paramenti: la tavola da toletta di Andrea è un sarcofago romano! Dell'arte, propriamente della lirica dello Sperelli non ci importa di dir qualcosa, e, del resto, ne parleremo nel capitolo seguente, perchè essa coincide con l'arte del D'Annunzio in quel periodo: era un'arte essenzialmente « formale », come dice l'autore stesso. Qui dobbiamo considerare soltanto che questo lato della personalità di Andrea è reso con troppa prominenza, e vi si spendono troppe pagine con troppo minuti particolari: basti ricordare il periodo della convalescenza a Schifanoia, quando il giovane riprende i suoi esercizii metrici, e di questi si parla tanto lungamente. È una questione di prospettiva: se, come pare, la centralità del romanzo è costituita dal duplice amore di Andrea, ogni altra cosa doveva passare in secondo o in terzo piano. Ma è così: il D'Annunzio, in ispecie quando si tratti di rappresentare oggetti, cose materiali in generale, eccede nella descrizione; e avviene allora a chi legge quel che accadrebbe ad uno che, entrando in una stanza dove si svolge un dialogo tra alcune persone, fosse costretto a fissar l'attenzione sulle sedie, le poltrone e i quadri alle pareti, invece di sentir quel che si dice. L'estetismo erudito, pur dovendo servire a lumeggiar meglio il carattere del protagonista, non doveva, insomma, venire innanzi, in primo piano, con descrizioni minute; e doveva restare, evanescente, al suo posto. Tutto ciò deriva da mancanza di concentrazione;

deriva dal fatto che il D'Annunzio non è stato tanto assorbito dal dramma interno delle persone, da veder svanire i contorni precisi delle cose esteriori; e tutto ciò, per conseguenza, conferma quanto già abbiamo detto sulla deficienza della parte sostanziale del romanzo.

Ecco un fortissimo esempio di riversamento nell'esteriorità: questo lungo brano, in cui si parla degli amori efimeri dello Sperelli, compresi tra Elena e Donna Maria:

« E Donna Bianca si dileguò. E vennero altre, talvolta in coppia: Barbarella Viti, la mascula, che aveva una superba testa di giovinetto, tutta quanta dorata e fulgente come certe teste giudee del Rembrandt; la contessa di Lùcoli, la dama delle turchesi, una Circe di Dosso Dossi, con due bellissimi occhi pieni di perfidia, varianti come i mari d'autunno, grigi, azzurri, verdi, indefinibili; Liliana Theed, una *lady* di ventidue anni, risplendente di quella prodigiosa carnagione, composta di luce, di rose e di latte che han soltanto i *babies* delle grandi famiglie inglesi nelle tele del Reynolds, del Gainsborough e del Lavrence; la marchesa Du Deffand, una bellezza del Direttorio, una Récamier, dal lungo e puro ovale, dal collo di cigno, dalle mammelle saglienti, dalle braccia bacchiche; Donna Isotta Cellesi, la donna delli smeraldi, che volgeva con una lenta maestà bovina la sua testa d' imperatrice tra lo scintillio delle enormi gemme ereditarie; la principessa Kallivoda, la dama senza gioielli, che nella fragilità delle sue forme chiudeva nervi d'acciajo per il piacere e su la cerea delicatezza de' suoi lineamenti apriva due voraci occhi leonini, li occhi di uno Scita ».

Tutte queste donne sono dunque presentate dall'autore in tanti precisi ritratti, e con evidente com-

piacimento estetico, anzi col gusto del buon amatore di arti figurative. Perchè mai? Che cosa furono per Andrea tutti codesti amori?

« Ciascuno di questi amori portò a lui una degradazione novella; ciascuno l' inebriò d' una cattiva ebrezza, senza appagarlo; ciascuno gli insegnò una qualche particolarità e sottilità del vizio a lui ancora ignota ».

Ecco un enunciato, non una rappresentazione concreta: non si vede la degradazione del giovane nel contatto successivo o contemporaneo con tante donne voluttuose; e ciò che solo resta visibile al lettore è la galleria dei bei ritratti femminili. Certo, se lo Sperelli fosse stato presentato, in questi amori molteplici, e insieme in quelli di Elena e di Donna Maria, quale un instancabile incostante, un fantastico di fondo sensuale, passante d' illusione erotica in illusione erotica, il romanzo avrebbe assai meglio meritato il titolo che porta.

Ripetiamo, per trarne una conclusione generale, che il D'Annunzio, in questo romanzo, non arriva a plasmare completamente due persone, Elena ed Andrea, anche nell'assorbimento della passione sensuale; egli, che è proprio un sensuale. Riesce bene nel rendere soltanto alcuni moti della sensualità, di desiderio, di disgusto, di prostrazione. Ciò significa semplicemente che egli è sensuale, sì, ma meno sensuale di quel che si possa credere. Non ha l'esperienza di una vita intera, o di un periodo di vita, plasmati, fin nei più minuti particolari, dalla sensualità: di questa egli conosce solo dei tratti, dei momenti, e stavo per dire dei punti. S'intende che parliamo sempre dell'artista, non dell'uomo. E del-

l'artista, di cui altrove abbiamo detto che è un visivo e un sensuale, ora dobbiamo dire che è meno un sensuale e più un visivo. Dalla sua visività deriva quel rifugiarsi continuo nell' esterno, quel riversamento nel mondo di fuori. La sensualità del D'Annunzio, si potrebbe dire, è più esterna che interna: è più consenso o simpatia con le cose, che commozione indipendente ed interiore; si risolve più nell'ambiente o nel passaggio, che nell'atto voluttuoso; è più contemplativa che pratica; — se tutti questi modi di dire bastano per farci intendere. Se egli non possiede la ricchezza e la molteplicità psicologica, dalla quale i poeti, i romanzieri, i drammaturghi traggon fuori la vita di molti e varii personaggi; non possiede neppure tanto di patrimonio sensuale che gli basti alla creazione di anime incardinate prevalentemente sulla sensualità.

L' impressione più assorbente, che riporta il lettore dal *Piacere*, è quella d'una larga e continua descrizione di cose e di paesaggi: egli ricorda di aver visto molto: visto, proprio, con gli occhi.

Qui si ritrovano alcune di quelle figurazioni tristi, che ricordano il *San Pantaleone*. Indimenticabile è l'aspetto di Lord Heatfield:

« Udiva ancora la voce di lui, una voce d'un timbro singolare, un po' stridula, che dava ad ogni principio di frase una intonazione interrogativa; e vedeva quelli occhi chiari chiari sotto la gran fronte convessa, quelli occhi chiari che prendevano talvolta i riflessi morti d'un vetro o s'animavano d'un bagliore indefinibile, simile un poco allo sguardo d'un maniaco. E vedeva anche quelle mani bianchicce, molli, sparse d'una peluria biondissima, che avevano qualche cosa d' inverecondo in ogni loro moto, nel

prendere il binocolo, nello spiegare il fazzoletto, nel posarsi sul davanzale del palco, nello sfogliare il libretto dell'opera, in ogni loro moto: mani improntate di vizio, mani *sadiche*, poichè tali forse dovevan essere quelle di certi personaggi del Sade ».

Così, l'aspetto animalesco di una donna di piacere:

« Bebè Silva fumava, beveva bicchierini di *vieux cognac* e diceva cose enormi, con una vivacità artifiziale. Ma aveva, a quando a quando, momenti di stanchezza, di prostrazione, stranissimi, ne' quali pareva che qualche cosa le cadesse dal volto e che nella sua figura sfrontata e oscena entrasse non so qual piccola figura triste, miserevole, malata, pensierosa, più vecchia, della vecchiezza d'una bertuccia tisica che si ritragga in fondo alla sua gabbia a tossire dopo aver fatto ridere la gente ».

Ma non è questo, proprio del *San Pantaleone,* il tono visivo-sensuale che dà corpo alle figure, nel *Piacere*. Qui il tono è più vario, e vi sono anche visioni gioconde, animate da caldo desiderio, che richiamano perfino l'impeto felice del *Canto Novo*; come questa :

« Un vento marino alitava e sospirava nell'ombra, carico d'un profumo che si poteva quasi bevere a sorsi come una acqua refrigerante ».

Un mazzo di rose diventa una cosa viva :

« altre parevano pezzi di neve odorante e facevano venire una strana voglia di morderle ed ingoiarle ; altre erano di carne, veramente di carne, voluttuose come le più voluttuose forme di un corpo di donna, con qualche sottile venatura » ;

hanno tutte le sfumature :

« Le infinite gradazioni del rosso, dal cremisi violento al color disfatto della fragola matura, si mescevano alle più fini e quasi insensibili variazioni del bianco, dal candore della neve immacolata al colore indefinibile del latte appena munto, dell'ostia, della midolla d'una canna, dell'argento opaco, dell'alabastro, dell'opale ».

C'è qualcosa di voluto in quest'enumerazione, ma, nell' insieme, la descrizione ha « la frase che vive e respira e palpita come la cosa di cui ritrae la forma »: ho detto con parole dello stesso D'Annunzio.

Molto belli sono tutti i paesaggi, soleggiati e ridenti la maggior parte, di Schifanoia. Questo ha il rilievo ideale, cui il poeta tenderà sempre in sèguito:

« L'imagine del bosco nelle acque delli stagni pareva in fatti l' imagine *sognata* della scena reale. Come nella poesia di Percy Shelley ciascuno stagno pareva essere un breve cielo che s' ingolfasse in un mondo sotterraneo; un firmamento di luce rosea disteso su la terra oscura, più infinito dell' infinita volta e più puro del giorno; dove gli alberi si sviluppavano allo stesso modo che nell'aria superiore ma di forme e di tinte più perfetti che qualunque altro di quelli in quel luogo ondeggianti. E vedute soavi, quali non mai si videro nel nostro mondo di sopra, v'eran dipinte dall'amor dell'acqua per la bella foresta; e tutta la lor profondità era penetrata d'un chiaro elisio, d'una atmosfera senza mutamento, d'un vespro più dolce che quel di sopra ».

Ma i paesaggi che più abbondano, e che sono tutti impregnati d'un senso particolare, insistente, suggestivo, sono quelli di Roma. Il grande amore di Andrea Sperelli era Roma:

« non la Roma dei Cesari ma la Roma dei Papi; non la Roma degli Archi, delle Terme, dei Fori, ma la Roma delle Ville, delle Fontane, delle Chiese. Egli avrebbe dato tutto il Colosseo per la Villa Medici, il Campo Vaccino per la Piazza di Spagna, l'Arco di Tito per la Fontanella delle Tartarughe. La magnificenza principesca dei Colonna, dei Doria, dei Barberini l'attraeva assai più della ruinata grandiosità imperiale ».

Il D'Annunzio sente, in sommo grado, questo fascino di Roma cattolica, di Roma del Cinque e Seicento, magnifica ed esuberante nella sua sensualità raffinata ed insaporata da una religione quale è il cattolicesimo papale; sente questo fascino afrodisiaco-estetico, largo, possente, avvolgente, di Roma. È quel fascino che esalta, e in pari tempo deprime, con un senso nostalgico di dolcezze e voluttà oramai defunte, verso le quali troppo vanamente si tende un'anima sensuale del tempo nostro: nulla, nel presente, può essere adeguato a tale sogno, indefinito ma gigante; e la tensione e l'esaltamento si tingono d'una profonda tristezza, inutile e disperata. Non è dubbio che il nostro poeta guardò, con questo particolar senso, anche un poco le persone, nel suo romanzo. Ma con questo senso egli vide specialmente gli aspetti della città, dove le sue persone vivono; e lo rinforzò, facendolo passare attraverso le vicende erotiche del suo protagonista, sempre voluttuoso e sempre, in fondo, triste. Non si può ora riveder Roma, specialmente nei luoghi nominati nel *Piacere,* senza sentire il fascino particolare della città arricchito dall' interpetrazione d'annunziana. Ricorderò una descrizione di Roma:

« Pioveva. Per qualche tempo egli rimase con la fronte contro i vetri della finestra a guardare la sua Roma, la grande città diletta, che appariva in fondo cinerea e qua e là argentea tra le rapide alternative della pioggia spinta e respinta dal capriccio del vento in un'atmosfera tutta egualmente grigia, ove ad intervalli si diffondeva un chiarore, sùbito spegnendosi, come un sorridere fugace. La piazza della Trinità dei Monti era deserta, contemplata dall'obelisco solitario. Gli alberi del viale lungo il muro che congiunge la chiesa alla Villa Medici, si agitavano già seminudi, nerastri e rossastri al vento e alla pioggia. Il Princio ancora verdeggiava, come un' isola in un lago nebbioso ».

Ma, dopo la pioggia, a poco a poco, si diffonde sulla città la luminosa biondezza dell'ottobre romano :

« Roma appariva d'un color d'ardesia molto chiaro, con linee un po' indecise, sotto un cielo di Claudio Lorenese, umido e fresco, sparso di nuvole diafane in gruppi mobilissimi, che davano ai liberi intervalli una finezza indescrivibile, come i fiori danno al verde una grazia nuova. Nelle lontananze, nelle alture estreme l'ardesia andavasi cangiando in ametista. Lunghe e sottili zone di vapore attraversavano i cipressi del Monte Mario, come capigliature fluenti in un pettine di bronzo. Prossimi, i pini del Pincio alzavano li ombrelli dorati. Su la piazza l'obelisco di Pio VI pareva uno stelo d'àgata. Tutte le cose prendevano un'apparenza più ricca, a quella ricca luce autunnale. — Divina Roma ! ».

C'è qui la tristezza, quasi, di chi si sente diviso dalla donna amata, come per l'effetto di una forza oscuratrice ; e poi, quell'oscurità dileguata, si precipita con rinnovato amore tra le braccia di lei. Ecco, in pochi tratti, una notte su Roma :

« Andrea seguitò giù per la Fontanella di Borghese e per i Condotti verso la Trinità. Era una notte di gennaio fredda e serena, una di quelle prodigiose notti jemali che fanno di Roma una città d'argento chiusa in una sfera di diamante. La luna piena, a mezzo del cielo, versava la triplice purezza della luce, del gelo e del silenzio ».

Ed ecco un'altra notte, mirabile :

« Splendeva su Roma, in quella memorabile notte di febbrajo, un plenilunio favoloso, di non mai veduto lume. L'aria pareva impregnata come d'un latte immateriale; tutte le cose parevano esistere d'una esistenza di sogno, parevano imagini impalpabili come quelle di una meteora, parevan esseri visibili di lungi per un irradiamento chimerico delle loro forme. La neve copriva tutte le verghe dei cancelli, nascondeva il ferro, componeva un'opera di ricamo più leggera e più gracile d'una filigrana, che i colossi ammantati di bianco sostenevano come le querci sostengono le tele dei ragni. Il giardino fioriva a similitudine d'una selva immobile di gigli enormi e difformi, congelato; era un orto posseduto da una incantazione lunatica, un esanime paradiso di Selene. Muta, solenne, profonda, la casa dei Barberini occupava l'aria : tutti i rilievi grandeggiavano candidissimi gittando un'ombra cerulea, diafana come una luce: e tutti quei candori e quelle ombre sovrapponevano alla vera architettura dell'edifizio il fantasma d'una prodigiosa architettura ariostea ». « Un orologio suonò da presso, con un suono chiaro e vibrante; e pareva come se qualche cosa di vitreo nell'aria s'incrimasse a ognun de' tocchi ». « Ed era, in verità, una delle notti più belle che sien trascorse nel cielo di Roma; era uno di quelli spettacoli che opprimono d'una immensa tristezza lo spirito umano perchè soverchiano ogni potenza ammirativa e sfuggono alla piena comprensione dell' intelletto ».

E dire che proprio in questa splendida notte, Andrea, aspettando Elena alla porta dei Barberini, compone quell'assurda fantasia sulla venuta di Donna Maria! Mi par di trovare, in questo momento del romanzo, quasi un simbolo dell'arte d'annunziana: il simbolo della caduta che fa il poeta, quando passa dal paesaggio all'uomo.

La descrizione paesistica, nel *Piacere*, è sempre ampia: di rado, molto di rado, è adeguata al momento dell'azione, subordinata al dramma delle anime, attenuata e sfumata dalle intime esigenze del racconto psicologico. Va da sè, prominente, e si sviluppa per conto proprio. Accoppiata all'abbondanza descrittiva riversata in tutto il romanzo sugli oggetti e sull'aspetto delle persone, posta in maggior rilievo dallo sfuggire dell'autore dall' interno allo esterno, anche nei punti più « interni », essa conferisce a tutta l'opera quel carattere di esteriorità, che più colpisce il lettore; il quale si sente, in fine, affascinato da tante belle visioni, pur non riuscendo a veder proprio chiaro nel complesso del romanzo. Il lettore critico, che ricorda il *San Pantaleone*, pensa: — Ah, se il D'Annunzio, invece di preoccuparsi di fare un romanzo psicologico, avesse fatto un « romanzo d'ambiente »! Se invece di tentare le profondità, si fosse mantenuto più alla superficie, dovunque egualmente, come nelle novelle rusticane meglio riuscite! Se avesse intonata l'opera sulla descrizione, trattando le persone come ambiente, e con quel senso di Roma che egli ha avuto così forte! Non sarebbe forse nato un capolavoro? — Ma questi desiderii sono modi di dire; e voglion dire appunto che il romanzo, come sta, soffre di questa di-

scordanza: da una parte l'azione psicologica che vorrebbe e dovrebbe esser predominante, dall'altra il riversamento all'esterno.

Tutto ciò che abbiamo detto non impedisce, intanto, questo giudizio conclusivo: per noi il *Piacere* è il più riuscito romanzo del D'Annunzio. Di questo parere furono, se io non m' inganno, il Verga, il Capuana e il De Roberto, buoni intenditori. È sopratutto un romanzo « ingenuo »; vale a dire l'autore ritrasse in esso, più o meno bene, un mondo psicologico da lui in gran parte realmente vissuto nella fantasia: non volle « costruire », sopra un astratto piano, un edificio di cui egli possedesse solo piccoli frammenti. La superiorità del *Piacere* ci si svelerà meglio, dunque, quando osserveremo i romanzi del D'Annunzio « costruiti », come il *Trionfo della Morte* e l' *Innocente*. Nel *Piacere,* per ciò che riguarda la psicologia delle persone, sbagliò, eccedette, cadde perfino nell'astrazione; ma conservò nelle parti buone un tocco fresco e vivace, non inaridito mai dalla pretesa di arrivare ad una catastrofe estrinsecamente prestabilita. « È il romanzo della lotta d'una mostruosa Chimera estetico-afrodisiaca col palpitante fantasma della Vita nell'anima di un uomo » — disse il poeta; ma ad opera finita. Quando la scrisse, non fu preoccupato da alcuna astrazione con l'iniziale maiuscola: la Chimera o la Vita. E questo fu bene.

II.

GLI « ESERCIZII » DI ANDREA SPERELLI.

(L'ISOTTEO — LA CHIMERA).

Questi due gruppi di poesie furono pubblicati insieme (con grande sincerità, come vedremo), nel '90, e portano l'indicazione che furono scritti dall' 85 all '88: sono le liriche, che succedono all'*Intermezzo*, e stanno nel periodo in cui furono composti il *San Pantaleone* e il *Piacere*. Il primo gruppo ebbe un'edizione precedente, da solo, nell'86, sotto il titolo *Isotta Guttadauro ed altre poesie*. — Nell'*Intermezzo* trovammo delle poesie ispirate dai profondi motivi della disperazione sensuale e del rimpianto della bella natura; ne trovammo altre che ricordavano il *Canto novo*, nate dalla stessa vena, sebbene stanca ed esaurita; in alcune cogliemmo anzi il puro artificio verbale, l'esercitazione metrica scopo a sè stessa. Ad ogni modo, v'era in tutto quel volume di versi un'anima poetica ancor presente, se pure in gran parte dissipata: v'era il profondo D'Annunzio tra il *Canto novo* e il *San Pantaleone*. Nell' *Isotteo* e la *Chimera*, invece, tutto è artificio, esercitazione, opera da « dilettante », nel senso più ampio di questa parola. Il D'Annunzio, superata la crisi di tristezza del *San Pantaleone*, poteva, ora, dilettarsi più che nell'*Intermezzo*. L'attitudine del poeta è questa: non canta ciò che sente, ma « si diletta » con ciò che sente; due cose

molto diverse, come si sa, e come qui sarà confermato.

Sappiamo dal *Piacere* che Andrea Sperelli, eleggeva

« nell'esercizio dell'arte, gli strumenti difficili, esatti, perfetti, incorruttibili: la metrica e l'incisione; e intendeva proseguire e rinnovare le forme tradizionali italiane, con severità, riallacciandosi ai poeti dello *stil novo* e ai pittori che precorrono il Rinascimento. Il suo spirito era essenzialmente *formale*. Più che il pensiero amava l'espressione. I suoi saggi letterarii erano esercizii, giuochi, studii, ricerche, esperimenti tecnici, curiosità ».

Gli intenti di « rinnovare » e di « ricongiungersi » tradiscono quasi sempre il dilettante; ma qui il dilettante è palese nelle parole stesse con cui son designati i suoi lavori: « giuochi », « esperimenti ». Andrea Sperelli amava più l'espressione che il pensiero? E che altro vuol dir ciò, se non che egli, nella poesia, amava l'esterno come esterno, non come corpo dell'anima poetica? Ecco che il D'Annunzio ci racconta il gaudio di Andrea Sperelli nell'atto del comporre:

« Egli ascoltava in sè medesimo que' suoni, compiacendosi delle ricche imagini, delli epiteti esatti, delle metafore lucide, delle armonie ricercate, delle squisite combinazioni di iati e di dieresi, di tutte le più sottili raffinatezze che variavano il suo stile e la sua metrica, di tutti i misteriosi artifizii dell'endecasillabo appresi dalli ammirabili poeti del XIV secolo e in ispecie dal Petrarca ».

È il compiacimento del dilettante e del gaudente, non del poeta ispirato. Quando lo Sperelli, nella sua convalescenza a Schifanoia, si ridà alla poesia, sap-

piamo, inoltre, com' egli componesse: in seguito a quante sottili disquisizione metriche! Il motivo, poi, non gli nasceva spontaneo: aveva sempre bisogno del *la* da un altro poeta, e si serviva specialmente, a questo fine, dei « verseggiatori antichi di Toscana ». Mentre, a quel che pare, non aveva bisogno d'alcun *la* il D'Annunzio del *Canto novo*!

Nell'*Isotteo* e la *Chimera* abbondano le confessioni da cui è lecito conchiudere che Andrea Sperelli e il D'Annunzio lirico, in quel periodo, formano una persona sola. — Alla poesia *Donna Francesca* è apposta questa nota:

« Alcune particolarità descrittive di questa poesia sono tratte dalla *Tentation de Saint Antoine* di Gustavo Flaubert. E la poesia in sè non ha nemmen l'ombra d'una intenzione antireligiosa; ma è una semplice e pura ed anche, se si vuole, oziosa esercitazione di stile e di metrica ».

Un'altra nota dice:

« Questo rondò (*Rondò pastorale*) è composto, metricamente, sopra un esemplare di Clemente Marot. Li altri quattro sono composti a similitudine di quelli (più propriamente *Rondels*) attribuiti a Francesco Villon, che son meno esatti. L'ultimo segue la regola di Carlo d'Orléans ».

Un'altra:

« Leggendo l'elegantissima traduzione che ultimamente Iudith Gauthier ha fatta di talune poesie giapponesi, tentai di riprodurre in italiano la struttura di una *outa*; ed aggiunsi le rime ».

A Giovanni Marradi son dedicati quattro sonetti (dico quattro) in onore della nona rima; ed eccone uno:

Al saggio de li buon conoscidori,
ben direbbe l'Antico, i versi nove
fan cerchi di malie sì grandi e nuove
e di tanto diletto empion i cuori,

che i sovrani maestri incantatori
non fecero giammai più belle prove.
Quale il vin da le coppe auree di Giove,
tal da que' cerchi il suon trabocca fuori.

Ma come a l' imo de le fumiganti
coppe è la sacra ebrietà cha accesa
leva da' cuor la fiamma de la gioja,

così ne 'l verso estremo i vari incanti
si compiono quieti, onde sorpresa
l'anima par che di dolcezza muoja.

Qui la testimonianza è duplice: prova che il poeta è innamorato di una forma esteriore, la nona rima; e che il suo innamoramento stesso è esteriore; altrimenti lo avrebbe cantato non con immagini esagerate, dolci solo al suono: « che i sovrani maestri incantatori non fecero giammai più belle prove », ecc. ecc.! E press'a poco lo stesso si dica della seguente lode dell'ottava (*Due Beatrici*):

Musa, dammi l'arguta rima e schietta
al modo de' poeti fiorentini.
Non la ballata e non la ballatetta
con compagnie di gighe e ribechini,
ma l'ottava, l'ottava tua m'alletta,
o grande messer Agnolo Ambrogini,
l'ottava in dove canta un pieno coro
di lusignuoli e ronzan api d'oro.

In questa l'innamoramento per la forma metrica appare più concreto e determinato, anche perchè si tratta di una speciale ottava, quella del Poliziano; ma resta ciò che più c'importa, che il poeta cioè sia un dilettante di suoni, e di suoni varii, dei quali tutti canta le lodi. Nelle poesie citate vi è poi quella falsità d' intonazione, propria di tutta la raccolta, della quale dovremo principalmente occuparci.

Non c'è dubbio: il poeta si paragona ad un orafo, che elegge gemme; e le gemme sono, naturalmente, le parole (*A F. P. Michetti*):

> Io, ben uso a 'l gentil freno de l'arte
> come un orafo mastro di Fiorenza,
> eleggea con acuta pazienza
> le gemmate parole in su le carte;
>
> ma, se de 'l mio pacato sofferire
> il termine supremo era vicino,
> a 'l cuor sentia l'ebrietà salire
> quasi io bevessi un calice di vino.

Il re Poro ed Antigono sentenziarono che ai dolci suoni si smarriscono le virtù:

> Io, contro il buono Antigono e il re Poro,
> amo in questa mia lieta opra fatale
> perdere le vertudi ad una ad una.

Così dice, nei quattro sonetti indicati, al Marradi; al quale anche è rivolta la famosa apostrofe:

> O Poeta, divina è la Parola;
> ne la pura Bellezza il ciel ripose
> ogni nostra letizia, e il Verso è tutto.

E c'è, come spesso nel D'Annunzio, anche un pen-

timento (*Al Poeta Giulio Salvadori — Rileggendo Omero*):

> Troppo in un malsano
> artifizio di suoni io perseguii
> a lungo de l'amor le larve infide.
>
> Ora un lucido senso alto ed umano
> me invade, poi che novamente udii
> cozzar ne 'l verso l'armi de 'l Pelide.

Ma, come si vede, è l'enunciato di un pentimento, non un pentimento poetico, cioè veramente espresso: nell' enunciato stesso del pentimento più che un « senso alto ed umano » si trova lo stesso « malsano artifizio di suoni », che è dovunque altrove.

Queste testimonianze non richieste, queste confessioni ci dicono già abbastanza che il D' Annunzio era in quel tempo un avido ricercatore di forme metriche e di isolate parole, un innamorato delle une e delle altre, per sè prese, astrattamente. Ora, che cosa è l'amore per una forma metrica? È sensualità, godimento dell'udito: nè può essere altro, quando si pensi a ciò che rimane di un'ottava, per esempio, o di una sestina, vuotate che sieno della espressione poetica. Potrebbe anche dipendere, il piacere che dà una certa forma metrica, dalla sua rarità, arcaicità, esoticità (ricordiamo che il D'Annunzio adoperava la nona rima e imitava la *outa* giapponese); ma questa è sensualità lo stesso, perchè il godimento suscitato dal raro, dall' arcaico e dall'esotico, come tali, deriva da una scossa nuova alla nostra sensibilità. In ciò è anzi la condanna di tutti gli estetismi arcaicizzanti o esoticizzanti. Senza dire che l'amore per una forma metrica rara

è poi sempre amore... per una forma metrica, cioè per qualcosa di vuoto. Il D'Annunzio avrebbe ragione contro di noi, soltanto se il suo arcaismo o esotismo metrico fosse stato l'effetto di un efficace moto di simpatia, non per certe forme vuote, ma per certi poeti determinati e certe determinate poesie; di un moto di simpatia, dal quale avrebbe dovuto nascere una poesia rivissuta o ricreata. Si tratterebbe, allora, degli ordinarii influssi da poeta a poeta, di quella similarità di temperamenti poetici, che non è raro incontrare. Non è questo, però, il caso nostro, come si rileva dalle stesse confessioni del poeta. E lo stesso si dica per l'amore delle parole isolate (le frasi, le costruzioni), le quali anche non possono amarsi se non per il loro suono, o per altre ragioni estrinseche, e quindi sensuali, come l'arcaicità e la preziosità.

Ma la sensualità del dilettantismo circa le forme vuote ci è confermata dalla sensualità generale, che domina tutti questi componimenti; voglio dire dalla sensualità dell'astratto contenuto, che in essi non arriva ad essere poesia. Il poeta Sperelli, nel comporre, si compiaceva, abbiamo visto, « delle ricche imagini, delli epiteti esatti, delle metafore lucide, delle armonie ricercate, delle squisite combinazioni di iati e di dieresi », eccetera: si compiaceva, dunque, sopratutto di effetti sonori; ma si compiaceva anche di qualcosa, che non era semplice suono, cioè delle « ricche imagini ». Che erano queste « ricche imagini » ? Appare evidente, a chi conosce il personaggio, che le sue non erano le efficaci immagini d' ogni cosa, « ricche » solo perchè efficaci; ma certe particolari immagini, « ricche », per-

chè piene di visività e di sensualità. In altri termini, è anche un'immagine, nel senso ampio della parola, e al suo posto, questa, per esempio:

Libertà va cercando ch' è sì cara
Come sa chi per lei vita rifiuta;

ma le immagini di Andrea Sperelli son dette « ricche » non perchè hanno la ricchezza di questa o di qualunque altra immagine piena: non per la ricchezza della forma, ma per la ricchezza del contenuto esuberante di sensualità. E ad ogni modo, se della poesia dello Sperelli ciò si può solo congetturare, perchè di essa si ha non altro che qualche piccolo saggio nel romanzo, della poesia del D' Annunzio, nell'*Isotteo* e la *Chimera*, ciò si può affermare decisamente. Com'egli è innamorato delle dolcezze foniche, è innamorato di ogni altra dolcezza; e cede a tutto ciò che gli lusinga il senso: le belle donne, i belli animali, ogni oggetto di lusso, ogni magnificenza della vita, ogni ornamento. *A F. P. Michetti* diceva:

Tu, signor de 'l pennello, io de la rima,
fingeremo beltà meravigliose.
E riderà de' miei pensieri in cima
quella che il suo d' amor giogo m' impose.

Su 'l vespro converranno a una tenzone,
ne l'orto pien di fonti e di roseti,
donne, scultori, musici, poeti,
principi, come in un decamerone.

E ne 'l convito calici e bicchieri
farà vermigli il dio vin de 'l paese;
andranno intorno i cani ed i coppieri
che amò ne le sue Cene il Veronese;

e i servi porgeranno in vasellami
d'argento frutti il cui vital sapore
da la bocca parrà giungere al cuore
dando piacere per ignoti rami.

Poi sarà dolce insieme ragionare
lungo i roseti ne la notte bella;
o dormire su l' erbe; o pur vegliare
cantando in coro qualche ballatella.

Queste, senza dubbio, sono le « ricche imagini », che amava lo Sperelli, e che ama anche il D'Annunzio: le immagini di un mondo tutto lusso e piaceri, tipo il Cinquecento italiano; per cui un amico poteva anche dire enfaticamente ad Andrea: « Peccato che tu non sia alla mensa di un duca del secolo XVI, tra una Violante e una Imperia, con Giulio Romano, con Pietro Aretino e con Marc' Antonio! ». La prima quartina del sonetto *Al libro detto Isotteo* ci rivela che cosa il libro doveva contenere:

Palagio d'oro, nobile magione
de la Speme, de 'l Riso e de' Piaceri,
ove sotto i belli archi alti e leggeri
danzano i Sogni cinti di corone;

e uno dei sonetti al Marradi, quello che è famoso per la chiusa, anche meglio ci dice quello che voleva essere il mondo del poeta, e compendia, anzi, in un unico amore ogni gioia della vita e la gioia del dolce verseggiare:

Giova, o amico, ne l'anima profonda
meditare le dubbie sorti umane,
piangere il tempo, ed oscurar di vane
melancolie la dea Terra feconda?

Evvi Ginevra ed Isotta la blonda,
e sonvi i pini e sonvi le fontane,
le giostre, le schermaglie e le fiumane,
foreste e lande, e re di Trebisonda!

Bevere giova con aperta gola
ai ruscelli de 'l canto, e coglier rose,
e mordere ciascun soave frutto.

O poeta, divina è la Parola;
ne la pura Bellezza il ciel ripose
ogni nostra letizia, e il Verso è tutto.

Ora, vediamo più da vicino questa specie di poesia; e limitiamoci per un momento all'*Isotteo*. È un gruppo di poesie in lode di Madonna Isotta, una signora che ispira al poeta il sogno della vita magnifica, cui abbiamo accennato; e che gli richiama, sopratutto, i modi dei poeti toscani del Quattrocento. Vi son none rime, ballate, una sestina, la *Cantata di Calen d'aprile*, il *Trionfo d' Isotta* alla maniera di Lorenzo dei Medici. L' osservazione, che sorge spontanea, è questa: malgrado le sue stesse confessioni, non poteva forse avere il D' Annunzio una sincera e forte ispirazione da questo suo sogno; un ispirazione immedesimata con la suggestione di certe antiche forme metriche italiane, le quali ebbero rigogliosa vita appunto in un tempo di sensuale lietezza? Certo, avrebbe potuto; ed anzi egli ciò credette di aver fatto. Ma il fatto è invece questo: che egli non ebbe quell'ispirazione. Nè alcuno, in verità, ha potuto mai ammettere che l'avesse avuta; giacchè l'*Isotteo*, se soddisfa riccamente l'udito, se meraviglia per la sensualità e dovizia delle cose che vi son nominate. se produce un complesso go-

dimento acustivo-visivo, lascia in fondo al lettore il vuoto e lo scontento. Noi non conosciamo, tra i d'annunziani, i grandi ammiratori dell'*Isotteo*, o almeno qualche ammiratore, che abbia saputo render conto della sua ammirazione ; e il nostro giudizio concorda col giudizio comune. Dobbiamo solo spiegarlo meglio.

E già si sarà osservato, nelle poesie citate innanzi, che le « ricche imagini », vale a dire le belle e magnifiche dolcezze d' una lieta vita, son soltanto nominate e presentate, ma non trovano la loro fusione in un sentimento del poeta, che tutto si palesi in esse. Al Michetti (questa appartiene alla *Chimera*; ma fa lo stesso !) il poeta augurava un vespro, in cui

> converranno a una tenzone,
> ne l' orto pien di fonti e di roseti,
> donne, scultori, musici, poeti,
> principi, come in un decamerone.

E poi, intorno, cani e coppieri; servi che porgeranno in vasellami d' argento frutti sopranaturali; e poi ancora, la sera, una ballatella in coro! Una delle due: l' ispirazione, qui, per esser sincera, per partire dall'anima del poeta, doveva avere una punta di scherzo, o essere melanconicamente nostalgica. Ma nè l' uno nè l' altro accento sentimentale (che, s' intende, potevano avere infinite sfumature, ed anche confondersi) vi possiamo rintracciare. Il poeta dà la situazione sua come una situazione di fatto: io, Gabriele D' Annunzio, e tu, Francesco Paolo Michetti, nell'anno di grazia 188., faremo questo e quest' altro. Ma ciò è falso ! Dove il sentimento lirico non s' incardina nella vita vissuta e reale del poeta,

non può essere sincero! Con che non si vuol dir punto che la poesia debba essere eguale alla rozza realtà e copia della vita comune. È un punto essenziale, su cui bisogna intendersi; altrimenti si rischia di non capire non solo il tono falso di questi versi del nostro poeta (che sarebbe, relativamente, poco male), ma gran parte della sua posteriore produzione di romanzi, liriche e drammi, in quanto ha lo stesso difetto d'insincerità. Non può esser sincero il sentimento di un poeta nostro contemporaneo, il quale esprima, sul serio, in una sua poesia, l'augurio ad un amico di trovarsi insieme in un... convito cinquecentesco. Affinchè il sentimento fosse sincero, sarebbe necessario che il poeta avesse coscienza espressa della impossibilità di codesto avvenimento, e quindi lo guardasse come un sogno irraggiungibile, con nostalgia, oppure con ironia dolorosa: e questa nostalgia o questa ironia dovrebb' essere anche espressa e palese nella poesia, la quale perciò assumerebbe un altro tono sentimentale, e sarebbe tutta quanta cambiata: diventerebbe un'altra, quella che doveva essere! Si esageri l' esempio, e la cosa si vedrà meglio: supponiamo per poco che un poeta si mettesse a cantare, oggi, come un profeta biblico, con gli stessi oggetti davanti, cioè quelli dell'antico mondo ebraico, e ciò senza alcun riferimento al mondo nel quale egli vive, senza alcuno addentellato con la realtà della nostra vita vissuta. Ci sembrebbe, questa, una stranezza bell'e buona; e non sapremmo spiegarla, lungi dall' ammirarla, se non come una stranezza: al massimo potrebbe meravigliarci la virtù mimetica del bizzarro cantore. il D'Annunzio, nella poesia citata, non fa altrimenti: trovi in essa chi può

la nostalgia, la malinconia, o il dispetto, o l'ironia. Io non ci trovo che il gioco, col quale le « ricche immagini » son nominate e messe l'una dopo l'altra. Nessuna serietà vera; mentre ciò che vi si canta, è dato appunto come cosa seria. Qui il poeta, ho detto, non canta ciò che sente, ma « gioca » con ciò che sente. Il desiderio di certe forme di vita non arriva ad assumere in lui la concretezza di un desiderio poetico, cioè efficace per l' espressione; ed egli disinvoltamente prende gli elementi di quelle forme di vita e li presenta come « attuali », perchè non gli resta altro modo di manifestare il desiderio che ne ha. È questo è un gioco: questo non è lo stesso che dire quello che poeticamente si vorrebbe dire. È come se io, dopo una lettura della *Divina Commedia*, entusiasmato pel grande poema, ma privo della potenza di esprimere poeticamente il mio entusiasmo, facessi un componimento in versi con tanti ricordi danteschi! Il dire in vera poesia il mio entusiasmo sarebbe stata la mia sincerità; il sostituire un accozzo di ricordi, d' immagini, e di frasi alla vera poesia, con l' illusione di non aver sostituito nulla, è invece la mia falsità poetica, il mio gioco.

Così si spiega lo scontento, che lascia nel lettore l'*Isotteo*, nel quale il poeta dimentica di essere Gabriele D'Annunzio, nato nell' anno 1863, e si pone a cantare, come se fosse attuale, il suo mondo sognato, che doveva restare nel sogno. La poesia, come ogni arte, è chiarezza e trasparenza completa; e non si può aver chiarezza, quando il poeta non incardina ogni sua figurazione nel mondo effettivo dei suoi sentimenti, che è anche il nostro. A tutto egli può dar figura, anche ai più strani mondi, passati, fu-

turi, o d'impossibile esistenza; ma bisogna sempre che tali figure sieno materiate con la sostanza del mondo suo; altrimenti nessuno ne capirà niente, come non potrà capirne niente egli stesso.

Il gioco del D' Annunzio nell' *Isotteo* si palesa, dunque, anche con l'uso, ch' egli fa, di metri, di locuzioni, di stile di un altro tempo: com' egli assume gli elementi del mondo desiderato, illudendosi di esprimere il suo desiderio, così assume le forme linguistiche, che ricordano più o meno quel tempo, e le usa come le trova, senza infondervi niente di suo. La falsità del tono, quindi, salta agli occhi. Ecco *Il dolce grappolo:*

O Madonna Isaotta, è dura cosa
ir le beltà non viste imaginando.
A voi conviene omai d' esser pietosa
poi che da tempo in van prego e dimando.
La bocca picciolella ed aulorosa
la gola fresca e bianca in fine quando
concederete a 'l bacio desiato?
O Madonna Isaotta, il sole è nato
vermiglio in cima a 'l bel colle d' Orlando.

Si dice subito: questa è una imitazione scherzosa! Difatti: e, come tale, non lascia nulla a desiderare: è una graziosa e fresca imitazione. Non manca quell' impressione di tenue scherzo, che dànno sempre le forme antiquate, quando si usino integralmente. Ma è dunque un' imitazione; e l' imitazione non è poesia! L' intonazione leggiera di scherzo risulta solo dall' uso delle forme antiquate, non da altro: il poeta non ha sentita tale intonazione come l' afflato stesso di tutto il componimento, e quindi non l' ha fatta sentire nel contenuto, diciamo così, della

poesia. L'intonazione voluta dal poeta, contrastante con quella che deriva dalle forme antiquate, è seria. E, a convincersene, basta guardare nell'insieme le poesie dell'*Isotteo,* nelle quali non si scherza mai, e, se pare che lo scherzo vi sia, esso dipende solo dall'uso della lingua antica. Le confessioni del D'Annunzio ci confermano, poi, che si tratta di esercizii metrici e di esperimenti. No: per quanti sforzi si facciano, non è possibile accogliere le poesie dell' *Isotteo* come l' espressione di un sogno nostalgico o scherzoso; e bisogna assolutamente vederle quali sono, cioè come esercizii, fatti per amore delle cose che vi si dicono, e delle forme metriche e linguistiche che vi si adoperano: esercizii, in cui il gioco del poeta rende assurdamente presente un'attitudine sentimentale, che in lui non può esistere. Che egli canti sul serio è infine confermato dalle altre poesie dell' *Isotteo,* in cui non è palese l' imitazione, e il poeta, seriamente, canta per conto suo. Così nei *Madrigali dei sogni,* di cui ecco il primo:

O bel fanciullo Agosto, o re de 'l bosco,
o diletto de 'l Sole, o Chiomadoro,
o tu che ogni orto cangi in un tesoro,

questa è la voce tua? Ben la conosco.
Su la gota il tuo caldo alito sento;
bevo il murmure liquido de 'l vento;

miro pe 'l ciel navigli alti d' argento
cui governano i Sogni, ebri piloti.
Giovami errar con quelli a' lidi ignoti?

È una di quelle impressioni paesistiche, proprie del D'Annunzio, che mirano alla personificazione

del paesaggio. La personificazione non è perfettamente resa, si gonfia di troppe parole, pende nell'astrazione con quei « Sogni » piloti; ma è poesia seria, non gioco, e getta la luce della sua serietà sulle altre poesie, come una condanna.

Ma la conferma più evidente del gioco, che è nell'*Isotteo*, è data dal secondo gruppo di poesie, *La Chimera*, che sono gioco anch'esse, manifestano la stessa attitudine, e quindi, come abbiamo già osservato, stanno molto bene in compagnia dell'*Isotteo*. Nella *Chimera* il D'Annunzio voleva cantare non già il sogno di una vita passata, ma il proprio presente, gli « spiriti » del proprio cuore, « che ridon ebri di gioia e di dolore », la voluttà con le sue angoscie, la vita interiore, insomma, di Andrea Sperelli. Se egli avesse avuto in quel tempo la potenza fantastica di tradurre in liriche tali « spiriti », la *Chimera* sarebbe stata un bel poema: egli stesso non l'avrebbe messa insieme con l'*Isotteo*, il quale, anzi, forse non sarebbe nato. Invece gli « spiriti » del suo cuore divennero per lui un oggetto di esercitazioni metriche e di stile, passarono attraverso il suo predominante innamoramento di forme metriche e di belle sonanti parole. Il bisogno del gioco fu più forte, dunque, degli « spiriti » presenti del suo cuore: figuriamoci se non dovette essere un gioco la poesia di madonna Isotta!

La *Chimera* dovrebb'essere un poema a due facce, la gioia e il dolore, e forse, nell' intenzione dello autore, con l'assorbimento della prima nella seconda. Vi troviamo, invece, alcune ispirazioni puramente letterarie ed incolori, nè bianche nè nere, esercitazioni pure e semplici. Così gli *Idilii: L'An-*

drogine, *Hyla*! *Hyla*!, *Vas spirituale*, *Diana inerme*. Troviamo, nell'*Intermezzo melico*, le imitazioni dei rondò, nei quali il D'Annunzio, che è un paesista, non riesce più ad esser tale, tutto occupato com' è nella trattazione del metro leggiero, preso d'accatto. Ecco un rondò:

Come sorga la luna
da le cime selvose
e grave su le cose
sia l'oblio de la luna,

amica, tu verrai
furtiva su 'l verziere.
Hanno i consci rosai
ombre profonde e nere.

O amica, senz'alcuna
tema verrai: le rose
avran latèbre ascose
per lor sorella bruna,
come sorga la luna.

Qui non si dice niente: direi che simili esercizii su metri brevi, con frequenza di rime, li può far chiunque, con un po' di pazienza. In qualcuno dei rondò addirittura vi par di cogliere il paziente artefice di versi nel momento che trova la rima per la rima, tanto vacua è l'espressione; così:

Ella tremando venne
alfine, ove a me piacque,
Che mai dicevan l'acque
ne 'l silenzio solenne?

In una *Romanza* dell' *Intermezzo melico* è contenuto un momento paesistico del *Piacere*:

Dolcemente muor Febbraio
in un biondo suo colore.
Tutta a 'l sol, come un rosaio,
la gran piazza aulisce in fiore.

Dai novelli fochi accesa,
tutta a 'l sol, la Trinità
su la tripla scala ride
ne la pia serenità.

L'obelisco pur florito
pare, quale un roseo stelo;
in sue vene di granito
lì gioisce, a mezzo il cielo.

Ode a pie' de l'alta scala
la fontana mormorar,
vede a 'l sol l'acque scroscianti
su la barca scintillar.

In sua gloria la Madonna
sorridendo benedice
di su l'agile colonna
lo spettacolo felice.

Cresce il sole per la piazza
dilagando in copia d'or.
È passata la mia bella
e con ella va il mio cuor.

Evidentemente, si rimpiange la prosa del *Piacere*: queste quartine d'agili ottonarii, con le loro rime tronche, fanno l'effetto di un allegro passatempo. I ritmi brevi, in genere, o sostengono un'intonazione altissima (Bella, immortal, benefica...), o assumono

un senso di scherzo. Nè può dirsi che lo scherzo ci sia nella poesia citata, dove ha tanta serietà tutta la descrizione, amorosamente curata nei particolari. Ed ecco ancora un esercizio in settenarii (*Gorgon*):

Ella tacque. Io la guardava.
In quell'attime confuse

le nostre anime rimasero.
Io non seppi dirle: — V'amo.
Ella, forse paventando
l'ora, disse: — Rientriamo ;

è già tardi. Io vi saluto. —
E, tendendo la sicura
man, sorrise un'altra volta.
Quindi uscì.

La sua figura
ondeggiava alta ne' l passo
con un ritmo affascinante.
Un pensier dolce mi venne:
— Io sarò forse l'amante.

Perchè questi settenarii così prosasticamente spezzati ? Dov' è l' onda lirica che li giustifichi ? E' un esercizio come gli altri. Ed esercizii sono pure i *Sonetti delle Fate*: *Eliana, Mirinda*, *Melusina*, *Grasinda*, *Morgana*, *Oriana:* un pretesto, ciascuna fata, per un sonetto. Gli « spiriti » del cuore, la gioia e il dolore, non si vedono in tutto ciò ; oppure si vedono, ma non sotto forma di poesia, sibbene sotto forma di « documento »; in questo senso: il lettore, davanti a tali componimenti, conclude che il poeta è vittima della Chimera, la quale lo illude con la voluttà in genere e coi dilettosi esercizii poetici in

ispecie, e quindi lo fa anche soffrire. Ma la vera poesia non è segno di qualche cosa di nascosto, non è argomento per una induzione: è invece segno di sè stessa, cioè dice tutto quello che vuol dire, e solo quello che vuol dire. Altrimenti sarebbe poesia ogni manifestazione psicologica, in quanto documento: disperandomi, poniamo, perchè ho perduto il portafogli, farei una poesia!

L'attitudine estrinseca o di gioco è però palese, nella *Chimera*, specialmente dove il poeta tratta direttamente degli « spiriti » del suo cuore. L'*Ammonimento* contro il dolore è fatto in questo modo:

> Se venga innanzi il cavalier Dolore,
> cui fuor de 'l morion fiammano gli occhi,
> non temer già del ferro di quell'asta.
>
> Ma porgi a la ferita il tuo gran cuore;
> non mai ti ripiegare in su' ginocchi;
> per quanto il sangue sia, non dir mai basta.

Manca l' espressione diretta, che voleva esser questa: accetta il dolore, perchè esso nobilita e rende puri. E chi si trova in questa disposizione non fa spavalderie di parole, ma si raccoglie già dolorosamente nella propria intimità. Quelle terzine a me fanno l'effetto di una cosa delicata e segreta messa sfacciatamente al sole, con una vistosa insegna, che vi richiami l'attenzione di tutti. E' la sfacciataggine delle parole sonanti, la materialità delle immagini, che produce questo effetto. Tra il sentimento del poeta e l'espressione di esso si è posto in mezzo il bisogno sensuale dell' immagine corpulenta e della parola ricca di suono. Così egli non ha cantato

ciò che sentiva, ma ha giocato con ciò che sentiva. Il tono risulta falso, e perciò urtante. La stessa materialità, stavo per dire la stessa profanazione, degrada fino all' inverosimile questa invocazione *All'Ideale* :

> Ma non poss'io veder la tua sovrana
> luce, poi che un crudele bacio ancora
> queste aggravate palpebre m'aggrava.
>
> Bere io non posso a la tua pia fontana,
> poi che un crudele bacio m'addolora
> questa bocca che molto t'anelava.

La luce dell' ideale, che dovrebbe vedersi con gli occhi, e l'acqua della sua fontana, che potrebbe materialmente beversi, attestano che l'ideale non è punto il motivo più sincero della poesia, o che almeno non è tanto sincero quanto il piacere di nominare la « sovrana luce » e la « pia fontana », le « aggravate palpebre » e il bacio che addolora la bocca. *Al poeta Andrea Sperelli* è la poesia che chiude il libro, e in cui il D' Annunzio vuol liberarsi definitìvamente dalla Chimera:

> Apri una vena al tuo già chiuso pianto.
> Corra improvviso un caldo flutto umano
> per le tue strofe e s'oda alto lo schianto.
>
> Veggasi tutto il sangue tuo mal sano
> rompere fuora e fumigar la piaga
> incesa ben da la tua stessa mano.
>
> L'anima trista che non fu mai paga
> narri ai poeti la tremenda angoscia
> durata in braccio de l'antica Maga.

Come talora la bandiera floscia,
in cima dell'antenna, alto garrire
s'ode repente se il turbine scroscia,

così, tolta a quel lungo suo morire,
or la tua volontà flammando forte
al soffio del dolor riprenda ardire.

E nessuno crede a questo desiderio di liberazione, perchè qui si tratta ancora di « sangue mal sano », che deve romper «fuora» da una ferita; di una piaga; d'una « bandiera floscia »; di altre simili immagini, che forse son « ricche », ma di quel desiderio non dànno alcun accento efficace. Come sono un gioco il piacere e il dolore della *Chimera,* è un gioco il bisogno di liberarsi insieme dall' uno e dall' altro.

Il volume di poesie, che abbiamo studiato, ha solo qualche rarissima eccezione alla sua generale falsità ; e mi piace riferire questa *Tristezza d'una notte di primavera,* in cui si vede che il D'Annunzio arriva ad esprimere per un momento uno stato di dolore, ma riflettendolo fuori di sè, in un paesaggio :

I.

La Terra madre, a 'l novo sol commossa
ne l'imo grembo alti prodigi or pensa.
Terribile ed oscura è la sua possa.

Ma ne la notte pia tutte le forme
compongono una forma unica immensa.
Composta in pace, la gran Madre dorme.

Contemplano in silenzio le divine
stelle quel sonno. Ella respira il mondo.
Io l'odo ne la notte senza fine,
sollevar forte il suo petto profondo.

II.

Poi che su 'l colle già la luna è spenta,
piovono li astri lacrime immortali,
ne la notte profonda, umida, intenta.

Lacrime di dolor silenziose
piovon li astri per l'etere. Da quali
occhi? Oh compianto de le oscure cose!

Oh divina pietà su 'l nostro umano
cuore! Oh pietà su noi, dei cieli vasti!
Nè pur tu, forse, nostro amor lontano,
mai con tanta dolcezza lacrimasti.

C' è il senso angoscioso di certe notti, che sembrano passar come un travaglio sulla terra e nel seno della terra, « intenta »; e il dolore degli uomini pare maternamente assorbito da quello della terra: « Oh compianto de le oscure cose! ». L' impressione è vera; la forma metrica è adeguata, col grave peso della quartina dopo le due terzine, e gli endecasilabi, che hanno quasi all' udito una lunghezza maggiore dell' endecasilabo.

Ma le eccezioni come questa non hanno altro effetto che di mettere in maggiore evidenza la bruttezza intrinseca di tutto il corpo del volume. E l'*Isotteo* e la *Chimera* restano notevoli, come documenti, sotto due aspetti. In primo luogo, perchè ci rivelano la tendezza del D' Annunzio al « verbalismo », in quanto amore delle belle parole e dei dolci suoni (segno della sua sensualità); e la rivelano in sommo grado nel momento in cui essa a-

giva nel poeta quasi da sola. In secondo luogo, perchè ci dimostrano fino a che punto il D'Annunzio possa estraniarsi dai sinceri motivi d'ispirazione, e lavorare « formalmente » sul vuoto: fino a che punto egli possa scardinarsi dalla sua effettiva personalità concreta e storica. Queste due osservazioni ci saranno preziose nel seguito.

III.

LA LIRICA DI ANDREA SPERELLI.

(*LE ELEGIE ROMANE*).

Nelle *Elegie Romane*, scritte nel '91 (scritte, cioè, dopo l'*Isotteo* e la *Chimera* e mentre il poeta passava dal *Piacere* al *Trionfo della morte* e all' *Innocente*), c'è qualcosa da spigolare per una maggiore illustrazione dell'arte del D' Annunzio in quel periodo. Le guarderemo specialmente sotto questo aspetto, senza fermarci troppo in uno studio di proposito su di esse. Hanno come motto l'ovidiano « *Quid melius Roma* », e il famoso distico del Goethe « *Ein Welt zwar bist du, o Rom....* »: dunque « Roma e Amore ».

Dal Pincio, dopo una pioggia di maggio, il poeta mira la città diletta :

Sorge lavato il monte, fragrante di fresca verdura,
trepido; e il ciel di maggio ride a la rotta nube.

Pace nell'aria viene dal bel lacrimevole riso,
cui vaga pur d'altezze l'anima nostra attinge,

cui balenando in cima le cupole attingono e gli alti
alberi che gran serto fanno a' tuoi colli, o Roma.

Mite risplendi, o Roma. Cerulea sotto l'azzurro,
tutta ravvolta in velo tenue d'oro, giaci.

E giace anche la visione pacificatrice e serena nel respiro largo dei distici. Per effetto della visione il poeta si sente sollevato fuori dall' « amaro tedio », « dal lamento vile », dal ricordo e dal desiderio, da ogni procella della vita :

L' anima sta : tranquilla rispecchia la vita e raccoglie
entro il suo vasto cerchio l' anima delle cose.

È uno di quei paesaggi proprii del D' Annunzio, dove la sensualità si spiritualizza nella contemplazione visiva, o, se piace meglio, uno stato spirituale del poeta, sorto da uno stato quasi organico, si fa visione: qui si canta il sollievo che dà il sole dopo l'oscurità triste della pioggia. Ognuno, d'altra parte, vi riconosce uno di quei momenti paesistici del *Piacere*, in cui l'amor del poeta per Roma e le sue tristezze e le sue gioie fanno tutt' uno. Pare solo che una elevazione di tono (e nel *Piacere* tali elevazioni si presentano in potenza) giustifichi il trapasso dalla prosa al verso, che ha poi un amplissimo ritmo.

Nel *Vespro* il poeta, esce, com'ebro, dalla casa dell'amata, e sente tra il fervore delle opere diurne, le grida e lo stridor dei carri,

dal cuore segreto l'anima alzarsi
cupidamente, e in alto, sopra le anguste mura,

fendere l'ignea zona che il vespro d'autunno per cieli
umidi, tra nuvole vaste, accendea su Roma.

Non ha certezza dell'ora e del luogo: gli pare che

le cose, irradiate dalla conflagrazioue delle rosse nubi, rendan lume da sè, consce della sua gioia. Ma,

Tremula di baleni, accesa di porpora al sommo,
libera in ciel, la grande casa dei Barberini

parvemi quel palagio ch' eletto avrei agli amori
nostri; e il desio mi finse quivi superbi amori:

fulgidi amori e lussi mirabili ed ozii profondi;
una più larga forza, una più calda vita.

Sonvi—dicea la folle Chimera il cuor mio torcendo —
sonvi più dolci frutti, altri ignorati beni!

La Chimera ha qui accenti sentiti: il poeta, non pago dell'ultime ebrezze, uscendo dalla casa amata di lei, è sconvolto ancora dal desiderio insaziabile d'altri più larghi e più profondi piaceri, sotto l'assillo di Roma troppo bella e troppo malefica. Evidentemente, questa doveva essere la lirica sincera di Andrea Sperelli.

« Roma e Amore » sono nella *Sera sui colli d'Alba*: bellissimo è il paesaggio, in quella vastità del cielo dopo la pioggia, più vasto al lume dell'esile luna trascorrente tra l'ultime nubi, incombendo il silenzio:

Oh, su la terra albana, bontà della pioggia reeente!
Grande è la sera: accoglie grandi respiri il cielo.

Umido il ciel s'Inarca su 'l piano a cui s'abbandona
lento il declivio. Ride l'ultime nubi in fuga,

l'ultime nubi, trame leggère che passa la luna
èsile trascorrendo come una spola d'oro.

Compie l'aerea spola un'opra silente. Nel folto
celasi; risfavilla di tra le fila rare.

E il poeta con un moto d'infinito desiderio si volge intorno a pregar ogni cosa, la luna, il cielo e il lontano mare, i boschi, perchè si volga a lui la donna pensosa che segue in alto, sognando, la luna; se la preghiera non è raccolta, e si diluisce nelle successive invocazioni, sincero è l'impeto lirico, che sorge da quel paesaggio, in quell'ora:

tutte, apparenze della divina Bellezza nei puri
occhi, non mi rapite l'anima sua; ma fate,

s'io v'adorai; ma fate che l'anima sua forse stanca
volgasi a me, piangendo, con infinito amore!

« Roma e Amore » sono nel *Viadotto;* ma in questa è l'amore sazio, finito, morso dalla tremenda angoscia del proprio esaurimento. La donna, vivamente rappresentata, ha la sorte di Donna Maria Ferres nel *Piacere*:

Ella era meco. Forte stringeva il mio braccio ed ansava
contro il gran vento, muta, pallida, a capo chino.

Ahi, trascinato amore! Pareami sentire in su 'l braccio
(ella stringea più forte) premere un peso immane.

Ahi, trascinato amore, con triste menzogna, per tanto
tempo, in sì dolci luoghi! Luoghi già tanto cari!

Si sente nel verso, trascinato anch'esso dietro l'amore, l'insostenibile oppressione delle cose morte, che vogliono avvincerci ancora; quella pena che, fatalmente, sarà rotta, forse un momento dopo, con una ribellione violenta. Cari sono i luoghi, gli stessi

luoghi, che appaiono straordinariamente vivi nella giornata di vento e di sole:

Cupa, di sotto gli occhi del ponte, muggiva in tempesta
ampia di querci e d'elci la signoria dei Chigi;

ma dal contrario colle, tra i mandorli scossi, ridea,
quale da rupe un gregge pendulo, Aricia al sole.

I luoghi son quelli, ma sol perchè la tristezza dell'ineluttabile sia piena: ella stessa, vista dagli stessi occhi, è pur bella ancora:

Ma pe 'l mio cuor mutato, pe 'l duro cuor mio dalle cose
ruppero in van fantasmi, ahi, del goduto bene!

Sorsero dalle cose fantasmi bellissimi. Ed ella,
auspice Sole, ed ella era pur bella in vano!

Questo motivo angoscioso della stanchezza, del distacco assoluto dall'anima della donna che ancora ardentemente ama, ritorna spessissimo ed efficacemente nelle *Elegie romane*. E sembra quella che avrebbe dovuto essere la lirica di Andrea Sperelli per Donna Maria. Si ritrova nelle sei poesie di *Villa Chigi*, nell'ultima delle quali è resa una di quelle fuggevoli impressioni, quasi inverosimili, che son create dal rimorso, gran suscitatore di fantasmi:

Ma trasalimmo entrambi, udendo sonare una scure.
Colpi iterati, subito, echeggiarono.

Aspra nel gran silenzio feria l'invisibile scure:
non il ferito tronco udìasi gemere.

Ella, ella, a un tratto, come ferita, ruppe in singhiozzi:
ruppe ella in disperate lacrime; ed io la vidi

nel mio pensiero, quasi nel guizzo d' un lampo, io la vidi
ùmile sanguinare, ùmile boccheggiare,

stesa tra 'l sangue, e alzare le supplici mani dal rosso
lago; e dicea con gli occhi: — Io non ti feci male.

O moribonda anima! Le stetti da presso impietrito.

Si ritrova in altre poesie: *Il Voto*, *In un mattino di primavera*, *Nella Certosa di San Martino in Napoli*, e nelle due intitolate *Nel bosco* (*Capodimonte*). Un'impressione un po' affine, in quanto è anch'essa di tristezza erotica, è nell' elegia *Sul lago di Nemi* (*Villa Cesarini*): uno di quei subiti, scuri e minacciosi presagi, che assalgono gli animi isolati nella passione del senso, davanti ad una parvenza triste del mondo o della vita; e la parvenza qui è la freddezza livida del lago in un torbido tramonto:

Era il ritorno. Il sole spandea per i boschi ducali,
precipitando, un fuoco torbido. Ma su l' acque,

chiuse da quel gran cerchio di tronchi infiammati, un pallore
cupo regnava. Raggio non le feriva alcuno.

Chi nel divino grembo del lago adunava tant' ira?
Livide, mute, l' acque minacciavano;

come d' un lungo sguardo nemico seguivano il nostro
passo; vincean d' un freddo fascino i nostri cuori

Una paura ignota ci strinse. Pensiero di morte
illuminò d' un tratto l' anima sbigottita.

Ed ogni cosa par loro morta:

ed ecco, tutto era morte in noi.

tutto; ed il nostro amore, il nostro dolore, la nostra
felicità non altro eran che morte cose.

Oh visione aperta per sempre all' anima mia!
Rapidamente l' acque s' oscuravano.

La tristezza sensuale dà ancora al poeta altri accenti. Nella *Sera mistica* (*Sul Tevere, all'Albero bello*) è Roma che l' opprime con un suo tragico aspetto, Roma stessa che lo ha esaltato: scorre l' onda perenne del «padre fiume», tra le querci immote, nel vespro:

Regna il silenzio. È questa la pia solitudine amica,
l' alta che noi cercammo riva letèa d' oblìo?

Suon di campane i vènti le recano, unica voce.
Questa da te le giunge unica voce, o Roma.

— Ave. La pace è in alto. Nel cuore dell'umile scende.
Anima triste, prega. Dà la preghiera oblìo.

Alzan di lungi fiamma, comma ardui cèrei, le torri.
— Ave — risponde il vinto umiliato cuore.

L' ultimo verso esprime la vera profonda depressione del cuore angosciato: non la fede, ma la resa a qualcosa d' ignoto, quando ogni forza è sopraffatta. Così il poeta, visitato dalla «livida Febbre», chiede che la sua morte sia nella solitudine dell' Agro: qui egli ha ancora un ultimo supremo desiderio di Roma «dolce e tremenda»:

Chiede il silenzio immenso, eterno, che sta su l'immoto
fascino del deserto onde tu sorgi, o Roma.

Quale alto monte, quale oceano infinito, qual somma
tenebra vince tanta solitudine?

Quivi la morte sia. Ti vegga da lungi più grande
d'ogni più grande cosa il morituro e — Ave —

dica — o tu, Roma, dolce e tremenda! Ave, o Roma
unica, o dell'anima nostra unica patria!

Ma la vita ritorna, e con essa le offerte e le promesse: questa convalescenza (*Vestigia*) merita di esser riportata intera: è la convalescenza di Andrea Sperelli a Schifanoia:

E tu ritorni, o Vita? Ritorni a me con un riso
dubio, ed in mano fronde trascolorate rechi.

E tu ritorni, o Amore? Obliquo ritorni ed in mano
rechi l'antica tazza, piena d'un falso vino.

Dice la Vita: — Guardi tu indietro gli antichi vestigi?
Sonvi più dolci frutti, altri ignorati beni.

Dice l'amore: — Bevi. — Ripete egli antiche parole.
— Ecco la nova ebrezza, lo sconosciuto bene.

L'Anima dice:—Vane lusinghe. Io chiudo un supremo
sogno. Da me il mio sogno non uscirà già mai.

Pure, si volge: guarda gli antichi vestigi. Oh silente
pallida ignuda selva non obliata mai!

Si notino quelle « fronde trascolorate », che hanno riscontro nel magnifico verso finale, nella pallida selva del passato; si noti il ritorno « obliquo » dell'Amore e il riso « dubio » della Vita: tutto esprime il rifiorire ancora tenue e ondeggiante d'ogni

antica lusinga, e lo stato dell'anima quasi estatica, che non le accoglie e non le respinge, che si volge indietro, e crede tuttavia di possedere un sogno supremo, che è poi quello stato estatico stesso!

Vi sono, nelle *Elegie romane*, alcune visioni della città eterna più oggettive, vale a dire in cui meno predomina lo stato affettivo del poeta. Tutti ricordano le due *In San Pietro*: una, meno bella, dà l'effetto dell'organo e d'una voce isolata nella «profonda nave»; l'altra è l'irrompere in questa d'un subitaneo fascio di sole, mentre l'abside «è nel mistero raccolta», scintillano nell'ombra le quattro colonne del Bernini, ardono le lampade d'oro intorno alla duplice scala ove «il sesto Pio reclinato prega», e s'ode nel silenzio un passo:

Ma di repente il Sole, fierissimo violatore,
(oh trionfate nubi pe 'l ceruleo

giugno!) fendendo l'ombra dal culmine, investe la fredda
tomba ove Paol terzo, calvo e barbuto, siede.

Sotto il suo bacio, come un tempo nel letto del Borgia,
rosea nel marmo vive Giulia Farnese ignuda.

Ed altre belle visioni si trovano, anche non propriamente romane, sparse e quasi perdute in poesie che non hanno nell'insieme vigor di unità. Quest'alba d'agosto, in cui le parole si fanno più che colore, diventano una tenue sostanza aerea e luminosa, è in *Villa Chigi*:

Come nell'alba prima la luna d'agosto mancando,
pallida, effonde un riso che non fu mai più lene:

tremano in ciel due vaghi miracoli: un sogno la terra
ultimo esala, incerta nello spirtale aibore:

e continua con una similitudine non evidente, ma che non guasta la bellezza dell'immagine.

Se volessimo studiar più di proposito le *Elegie romane* vi troveremmo anche una parte dei difetti che sono addirittura costitutivi dell'*Isotteo* e della *Chimera:* vi troveremmo propriamente quella tendenza al « verbalismo », che avrà poi così larga esplicazione nelle opere seguenti del D' Annunzio, dopo il *Trionfo della morte*. E forse essa ci apparirebbe qui più fastidiosa, perchè non accoppiata alla falsità totale dell'ispirazione, come nell'*Isotteo* e nella *Chimera*. Giacchè il punto cui volevamo giungere è appunto questo: le *Elegie romane* non sorgono mai da una situazione lirica artificiosa, come le poesie della precedente raccolta; ma nascono da situazioni concrete del poeta: hanno gli stessi motivi che costituiscono il *Piacere*, e debbono considerarsi come la lirica sincera di questo romanzo. L'*Isotteo* e la *Chimera* sono gli esercizii metrici del protagonista del *Piacere*; le *Elegie romane* sono la sua vera voce lirica; e in tal senso nessuna illustrazione di quegli esercizii è efficace quanto il confronto di essi con le *Elegie*. In queste abbiamo potuto rintracciare tante cose belle che Andrea Sperelli, dilettandosi coi metri antichi, non potè dare. E in verità il D'Annunzio, quando passava dal *Piacere* al *Trionfo della Morte* e all'*Innocente,* non era nella disposizione più propizia a versare un sincero contenuto nelle ballate, le none o ottave rime, le cantate, o gli agili metri, sia italiani sia giapponesi. In quel periodo il suo

contenuto s'era fatto prosastico, e non a caso assumeva la forma del romanzo: in quel periodo egli s'era fatto analizzatore della propria sensualità, e tendeva, dal *Piacere* al *Trionfo della Morte* e all'*Innocente,* a scrutarsi sempre più profondamente. L'*Isotteo* e la *Chimera* restano uno scherzo: le *Elegie romane*, nel larghissimo ritmo dei loro distici, restano invece come slanci lirici assorgenti su quello stato prosastico; come semplici, ma vere, elevazioni di tono di alcuni momenti inerenti a quello stato.

IV.

IL ROMANZO « COSTRUITO ».

(TRIONFO DELLA MORTE).

Questo romanzo non segue, in ordine di tempo, il *Piacere*: uscì nel '94, e fu preceduto dal *Giovanni Episcopo* e *L' Innocente*. Ma di esso alcune parti, sotto il titolo *L' Invincibile*, erano già state pubblicate nel '90. Fu il prodotto di una gestaziona lunga, ed è molto probabile che sia stato composto, in gran parte, assai prima che venisse alla luce. La sua frammentarietà intrinseca accusa una composizione ad intervalli e a pezzi staccati, poi riuniti sopra un piano.

Il protagonista, Giorgio Aurispa, somiglia molto ad Andrea Sperelli. Anch'egli è un intellettuale, ma di quelli che non hanno alcuna attitudine spiccata, e resta ozioso tra la musica e le letture; anch'egli ha una volontà vacillante o inerte; anch'egli è un sensuale. Ma differenze notevoli corrono tra i due protagonisti. L'intellettualità di Giorgio è più passiva, perchè egli non le dà soddisfazione con esercizii metrici o grafici, componendo versi o disegni; meglio che più passiva si direbbe più contemplativa, ed anche più profonda: Giorgio (sebbene ciò non sia accennato dall'autore) non potrebbe applicarsi ad alcuna forma di lavoro intellettuale, senza consumarsi nell'autocritica. Inoltre, la sua intellettua-

lità è più varia e penetrante: abbraccia di più, penetra meglio, corroborata com' è da un' immaginazione assai viva, che nella sua vivezza tocca addirittura l'eccesso. L'Aurispa è, in sostanza, di quelli che creano e disfanno le persone e le cose, a modo della propria immaginazione: vedono nero, dove prima avevano visto bianco, e possono raggiungere, in tali alternative, una disgregazione completa della propria personalità. Par tali persone, che proiettano sulla realtà della vita, continuamente, i fantasmi della propria concentrazione e il prodotto del tormentoso lavorìo della propria riflessione, la coscienza ha come degli stati di sonno e di risveglio. Difatti, di Giorgio sappiamo questo:

« Nello stato abituale, la sua conscienza era come coperta da una superficie opaca che pareva mettere tra quella e la realità una specie di diaframma; il quale anche talvolta si spessiva così da divenire completamente isolante, impedendo le percezioni del mondo esteriore ». « Ma avveniva talvolta, d' improvviso, che quella opacità superficiale scomparisse e la conscienza si trovasse in contatto *immediato* con la realità presente; e allora le percezioni sembravano portare qualche cosa di nuovo, sembravano rivelare un nuovo aspetto e una nuova essenza della vita reale e in ispecie di quelli esseri che per la prossimità e per la consuetudine erano fin allora apparsi sotto un aspetto particolarmente determinato ».

Il senso dell' « isolamento » e della « temporalità », che egli possiede acuti, non derivano da altro: si sente isolato colui che non s' abbandona al flusso della vita, ma lo ferma con la riflessione; ed avverte il correre del tempo colui che torna continuamente in-

dietro con la memoriá, ed è quindi sempre come sorpreso dalla necessità del trapassar d' ogni cosa. Andrea Sperelli, messo a contatto con persone ripugnanti al suo estetico egoismo, fossero stati anche i suoi genitori o fratelli, probabilmente non avrebbe partecipato, tormentandosi, alla loro vita, neppure un momento: sarebbe passato accanto a loro, scivolando, con un moto di disgusto. Egli era troppo impulsivamente corrivo al proprio godimento, più semplice, più giovanilmente esuberante. Giorgio Aurispa, invece, in quella seconda parte, *La casa paterna*, che forse è la migliore del romanzo, prova tra i suoi quella pietà e quel ribrezzo profondi, che possono derivar solo dalla penetrazione simpatica: egli comprende i suoi non solo, intende le loro miserie e volgarità, ma ritrova in sè stesso le une e le altre, e le sente per riflesso esasperate.

Anche in questa seconda parte appare evidentissima la debolezza della sua volontà, rappresentata in tali complicazioni « contemplative » che tagliano la via all'azione.

« Come i giorni passavano, egli sentiva crescere la sua ansietà e la sua umiliazione nell' inerzia colpevole; sentiva che la madre, che la sorella, che tutti i sofferenti aspettavano da lui, dal primogenito, l' atto energico, la protesta, la difesa (*contro il padre, adultero e dilapidatore*). — Infatti, perchè era stato chiamato? Perchè era venuto? — Non pareva omai più possibile partire senza aver compiuto quel dovere. Egli avrebbe potuto, in estremo, partire senza prender commiato, fuggirsene, poi scrivere una lettera giustificando la sua condotta con un qualche pretesto plausibile.... Nel più forte dello sgomento egli pensò anche a questo scampo ignominioso; s' indugiò ad

esaminare il disegno, a svolgerlo nelle più minute particolarità imaginandone gli effetti. Ma in quelle stesse figurazioni imaginarie il volto dolente disfatto di sua madre gli suscitava un rimorso intollerabile. Considerando il suo egoismo e la sua debolezza, egli si rivoltava contro sè medesimo, e ricercava dentro, con una furia puerile, qualche piccola parte parte di sè più attiva ch' egli potesse eccitare o sollevare contro la maggior parte efficacemente ed averne ragione come d'una turba vigliacca ».

Questi tumulti fittizii neppure duravano, ed egli allora cercava di convincersi, ragionando, dell'inutilità del suo tentativo. In questa parte la fiacchezza della sua volontà risulta piena. Ma l'intellettualità di Giorgio, più raffinata e contemplativa di quella di Andrea, ha la sua maggiore affermazione, come vedremo, negli impulsi di liberazione dalla vita sensuale ed inerte: impulsi diretti prima alla virtù rigeneratrice della sua razza e poi ad una superiore forma dì vita, egoistica ma dominata dalla forza del volere. Andrea, nel suo soggiorno a Schifanoia, nella convalescenza, anche ha la sua elevazione:

« Il passato per la sua memoria aveva una sola lontananza, come per la vista il cielo stellato è un campo eguale e diffuso se bene li astri sien diversamente distanti. I tumulti si pacificavano, il fango scendeva all'imo, l'anima facevasi monda; ed egli rientrava nel grembo della natura madre, sentivasi da lei maternamente infondere la bontà e la forza ».

È un'elevazione spirituale, che fa tutt'uno col benessere fisico. Ma se l'elevazione di Giorgio ha anche radice nella stanchezza sensuale, è impregnata

e ricca assai più di elementi intellettuali. La sensualità dell' Aurispa in generale è meno semplice, meno puramente sensuale di quella di Andrea; e la sua maggiore acutezza risulta dal completo riversamento in essa di tutto l'uomo, con tutta la sua poderosa forza immaginativa e tutta la sua mentalità. In Andrea gli istinti sessuali stanno più propriamente al loro posto: in Giorgio sono molto più spostati verso il cervello. Giorgio anzi è uno di quegli uomini sensuali-intellettuali, che ripongono la pienezza della propria personalità nel possesso assoluto della creatura amata, facendo così della propria vita il problema più assurdo e doloroso, Questo dovrebbe essere il cardine della vita di Giorgio ; e su questo problema vorrebb'essere impiantata la trama del romanzo. Giorgio dice :

« C' è sulla terra una sola ebrezza durevole : la *sicurtà* nel possesso d' un' altra creatura, la sicurtà assoluta, incrollabile. Io cerco questa ebrezza ».

Ma questa ebrezza non è raggiungibile da lui, spietato analizzatore di sè stesso e della sua donna ; e quindi la catastrofe, che il D' Annunzio ha immaginata.

Così, da questi pochi cenni, le differenze tra i due protagonisti appaiono abbastanza chiare. Quello del *Trionfo della Morte* è, in fondo, assai somigliante all'altro, e quasi si direbbe l'altro stesso, in un periodo meno giovanile della vita, in un periodo di maggior riflessione e concentrazione. Il D'Annunzio ha rappresentato in essi la sua stessa persona, come agevolmente si rileva dalla consonanza delle sue li-

riche con la personalità di Andrea, e dall'insistenza sullo stesso tipo di personaggio, il quale apparirà ancora nelle opere posteriori. Ma, dopo che vedemmo essere lo Sperelli un personaggio non completamente reso pur nella sua costituzione essenzialmente sensuale, dobbiamo riconoscere che il D'Annunzio, nel foggiare Giorgio Aurispa, compì un maggiore sforzo di penetrazione psicologica. Ora guarderemo quanta consistenza abbia nel suo insieme tal personaggio e come s'inquadri nella tela del romanzo: riconosciamo per ora che in esso il nostro poeta diede forse il massimo della complessità psicologica, che egli potesse dare al di là della semplice sensualità.

Giorgio diceva a sè stesso:

« Che cosa mi manca? Qual è il difetto del mio organismo morale? Qual'è la causa della mia impotenza? Io ho una brama ardentissima di vivere, di svolgere in ritmo tutte le mie forze, di sentirmi completo e armonioso. E ogni giorno invece io perisco segretamente; ogni giorno la vita mi fugge da varchi invisibili ed immedicabili; e rimango come una vescica mezzo vuota, che ad ogni movimento del liquido sbattuto prenda una diversa deformità. Tutte le mie forze non ad altro mi servono che a trascinare con una immensa fatica qualche granello di polvere a cui la mia immaginazione dà il peso d' un macigno gigantesco. Una discordia incessante agita e sterilisce tutti i miei pensieri. Che cosa mi manca? Chi dunque possiede del mio essere quella parte di cui non ho conscienza ma che pure m' è necessaria (sento) per continuare ad esistere? O forse quella parte del mio essere è già morta ed io non posso ricongiungermi a lei se non morendo? Così è. La morte, in fatti, m' attira ».

La rappresentazione di questa personalità malata per effetto d'una complicazione d'elementi psicologici non coordinati intorno a un centro, resta sempre, malgrado la sua frammentarietà ed inorganicità, lo sforzo massimo, che abbia compiuto il D'Annunzio nel dar ricchezza di vita interna ad una persona.

La persona di Giorgio, così come l'abbiamo ricavata dal complesso del romanzo, non è dunque organica per sè stessa, sempre viva ed agente, coerente ed eguale: nel ricavarla non abbiamo provato quel senso come d'inferiorità, che prova il critico quando debba ridurre in pochi cenni un personaggio vivo dell'arte; anzi abbiamo creduto di soddisfare un bisogno, che il lettore del *Trionfo della Morte* sente, allorchè, non volendo fermarsi alle manifestazioni isolate del protagonista, cerca di scorgerlo bene nel suo complesso. Giorgio è incoerente ed inorganico già al principio del romanzo e in tutto il corso di questo; alla fine, poi, la sua personalità diventa ancora più oscura e confusa per effetto della catastrofe « costruita », a cui l'autore ha voluto tirarla.

Egli è falsato in principio dalla sua straordinaria loquela. Non tiene per sè alcuno dei dubbii e dei tormenti del suo amore malato, e tutti li riversa in seno ad Ippolita. Dice:

« Io non posseggo quel ch' io vorrei possedere. Tu mi sei ignota. Come qualunque altra creatura umana, tu chiudi dentro di te un mondo per me impenetrabile; e la più ardente passione non mi aiuterà a penetrarlo. Delle tue sensazioni, dei tuoi sentimenti, dei tuoi pensieri io non co-

nosco se non una minima parte. La parola è un segno imperfetto. L'anima è intrasmissibile. Tu non puoi darmi l' anima. Anche nella più alta ebrezza, noi siamo due, sempre due, separati, estranei, interiormente solitarii. Io bacio la tua fronte; e sotto la fronte si muove forse un pensiero che non è mio. Ti parlo; e forse una mia frase ti risveglia nello spirito un ricordo d' altri tempi, non del mio amore. Un uomo passa, un uomo ti guarda... ».

E continua così, implacabilmente: la prima parte del romanzo è tutta intessuta di queste analisi minute, dette nel dialogo amoroso. Ma sono cose che non si dicono! Per lo meno non si dicono in quel modo! È possibile che un uomo tormentato da atroci continui dubbii, che non lascia passare un attimo del suo amore senza aggravarlo dei suoi morbosi fantasmi, possa anche continuamente confessarsi all'amata. Ma bisogna osservare due cose. In primo luogo, i tormenti intimi come quelli di Giorgio hanno d' ordinario un loro pudore; e il caso di colui che li sciorina al sole, ben definiti, circoscritti in frasi precise, è più grave del caso di chi se li tiene per sè, ovvero li mostra nella forma indiretta dell' abbattimento, dell' esaltazione gelosa, delle domande inquisitrici, e che so io. In altri termini, il fatto di enunciarli è grave segno di un collasso assoluto d'ogni facoltà inibitrice; giacchè l'amore, e in ispecie un amore fortemente egoistico come dovrebb'essere quello dell' Aurispa, ha sempre il suo controllo, e stavo per dire le sue astuzie. Un'attenuante potrebbe trovarsi nella speciale natura della donna; vale a dire se ella fosse tale da consentire quelle confessioni, e, poniamo, ella stessa sentisse

tormenti di quel genere. Ma l' amante di Giorgio, Ippolita Sanzio, non ci è presentata così: anzi, alla fine del romanzo, è data proprio come il prototipo della donna completamente femmina, tutta sesso, che aborre da ogni sottigliezza spirituale, tiene il maschio come preda, inconscia d' ogni altro superiore bisogno. In secondo luogo, anche ammesso che l'astuzia o il pudore, che qui fanno tutt' uno, non trattengano un amante esasperato dai dubbii dal sottoporre alla sua donna i dubbii medesimi, tutti, come si presentano; resta il fatto che Giorgio non li espone ad Ippolita « come si presentano », vale a dire secondo le occasioni, ma li pone sistematicamente l' uno dopo l' altro in calmi discorsi. Per questa ragione, assai più grave dovrebb'essere la sua malattia. Egli sarebbe allora un uomo farneticante, ossesso senza violenza, incapace di frenare la lingua anche per un momento; e noi immaginiamo che la donna dovrebbe starlo a sentire con un senso misto di disgusto e di compatimento, del quale forse la crederemmo pienamente giustificata.

Intanto, dal complesso del romanzo non risulta che l'Aurispa sia un irresponsabile così completo: se la sua volontà è debole, non è però nulla addirittura; e se non gli consente di liberarsi da un insostenibile legame amoroso, dovrebbe almeno inibirgli qualche volta la parola. Invece, non soltanto Giorgio non si pente mai d'aver parlato subito dopo aver parlato, ma non rimpiange nemmeno e non arrossisce d'essersi tanto confessato, quando, alla fine del romanzo, si chiude di fronte all' incoscienza d' Ippolita in un completo riserbo. E allora si capisce la cosa come va. Non è che il D' Annunzio

abbia sbagliato facendo dell'Aurispa prima, diciamo così, un malato più grave, e poi un malato meno grave; no: nella prima parte del romanzo, dove Giorgio espone tutti i suoi tormenti, il D'Annunzio ha sbagliato solo... facendogli esporre. Non avendo visto il personaggio nelle sue manifestazioni concrete, gli ha messo in bocca un'analisi, che solo egli autore avrebbe potuto fare. Ha concretato nel discorso del protagonista l' analisi della sua anima, quale poteva esser vista da un'altra persona: l'autore. Errore enorme, davanti al quale il lettore resta completamente disorientato; e che il lettore può accettare sol quando, senz'accorgersene, faccia una trasposizione: immagini detto dall'autore ciò che il personaggio dice di sè stesso. La prima impressione del lettore è certamente questa: non capisce come un uomo, non presentato dal romanziere come un inconsciente e un maniaco, possa alla sua amante confessar tanto della sua più profonda intimità, con tanta logica calma e continuità, e fissando in dure parole le più oscure ed evanescenti sue sofferenze. E tanto meno gli sembra verosimile, quanto più nota che oltre questa specie di parlare non ve n'è altra, e ogni altro dialogo si riduce a parole monche, come queste: « Addio! », « Verrai? », « Verrò », « Adorata! », « Addio! ». L'inverosimiglianza è poi ancora accresciuta dal parlare della donna, che l'autore è costretto ad atteggiare seconzo il parlare del protagonista. Ella, per esempio, dice, sottilizzando:

« Tu parli troppo. Tu segui troppo il tuo pensiero. Il tuo pensiero ti attrae forse più che io non ti attragga, perchè

è sempre nuovo e sempre diverso; mentre io ho già perduta ogni novità. Nei primi tempi del tuo amore, tu eri meno pensoso e più spontaneo. Non avevi ancora preso il gusto delle cose amare, perchè eri più largo di baci che di parole. Già che, come tu dici, la parola è un segno imperfetto, non bisogna abusarne. Tu ne abusi, quasi sempre con crudeltà ».

Non è una donna, che parla; e tanto meno è Ippolita Sanzio, quale si manifesterà in sèguito. Il D'Annunzio è così occupato dall'analisi del suo protagonista, al principio del romanzo, che dimentica addirittura la figura della donna; e le dà solo gli atteggiamenti che derivano da quelli di Giorgio, non esitando neppure a far provare spesso ai due amanti precisamente le stesse sensazioni. Così, per esempio:

« Le imagini tristi si succedevano nello spirito dei due amanti, rapide, suggerite da quelle cose medesime ch' essi avevano dianzi guardate con lieti occhi. E, quando le imagini si diradarono e la conscienza senza più seguirle si ripiegò su se stessa, ambedue trovarono in fondo una sola ineffabile angoscia: il rimpianto dei giorni irrimessibilmenti perduti ».

Giorgio e Ippolita, diversi e nemici in sèguito, sono perfettamente qui accomunati nei più sottili sentimenti. Non c' è dubbio: le due persone non sono concrete, non agiscono e parlano concretamente: l'uomo è foggiato di analisi trasportata in bocca a lui stesso; la donna è atteggiata sulle parole dell'uomo. E che l'autore non abbia visto il protagonista nella sua vita effettivamente vissuta, ma secondo un'analisi, è confermato dal fatto che Giorgio è, ad ogni passo, presentato alle prese coi suoi tor-

menti, in ogni minima occasione: direi che se, camminando con la sua donna, egli vede per terra una foglia, da quella foglia risale alle sue torture. Ciò è voluto, analitico ed astratto. E che Giorgio parli invece dell'autore è provato anche dalle descrizioni, ch'egli fa, abbondanti, quando non analizza sè stesso. Ricorda il primo incontro con l' amante in un piccolo oratorio romano, ad una messa di Bach:

« In un pomeriggio di primavera un po' grigio ma tiepido, i vecchi filosofi escono dai loro laboratorii dove hanno lottato a lungo per strappare un segreto alla vita, e si raccolgono in un oratorio occulto, per inebriarsi d' una passione che accomuna i loro cuori, per sollevarsi fuori della vita, per vivere idealmente in un sogno. E in mezzo alla vecchiezza, un delicato idillio musicale si svolge tra la cugina del buddhista e l'amico del buddhista, idealmente. E alla fine della messa il buddhista inconsapevole presenta alla divina Ippolita Sanzio l' amante futuro ».

È vero che Giorgio stesso ride di questa specie di commemorazione solenne ; ma non illudiamoci : in quel riso non c'è vita: esso non dà una tinta ironica alla bella, accurata descrizione; e il D'Annunzio fa ridere il suo Giorgio solo perchè si accorge per un momento dell'eccessiva inverosimiglianza di quel parlare. Giorgio ride, perchè l'autore non voleva sacrificare la bella descrizione uscitagli dalla penna e caduta sulla bocca del suo personaggio.

La seconda parte del romanzo, *La casa paterna*, è, come si è detto, la migliore. Giorgio, separato momentaneamente dall'amante, che ritorna a Milano presso la sorella, va a ritrovare sua madre al paese natio; e qui, in qualità di primogenito, egli

dovrebbe richiamare il padre dalla sua vita di disordine e di degradazione. Qui si trova in cospetto del « vero dolore »; ma le sofferenze della madre e della sorella, la brutalità del fratello e del padre producono in lui un sol senso di torbida angoscia, dal quale vorrebbe liberarsi anche con la fuga. Comprende tutta quella misera gente, chi opprime e chi è oppresso; la vede sotto l'oppressione comune d'una fatalità tragica, e di tutti sente un' infinita pietà, che è insieme un profondo disgusto. Resta inerte, ed infine agisce automaticamente. I suoi moti hanno verità: son proprio quelli di un intellettuale raffinato, aborrente da ogni materiale violenza e che troppo è urtato dalle comuni sofferenze, che non sono le sue; di un uomo dalla volontà recalcitrante, in ispecie davanti ad un'azione da compiersi contro persone di cui gli appare evidente l'inesorabile destino. Anche qui Giorgio si analizza; ma non dice la sua analisi; e ciò ne reintegra e consolida l'artistica concretezza. Tutto l'ambiente della casa paterna dà come un senso di realtà vera, quasi risultasse da ricordi effettivi del romanziere; e questa verità realistica pare che si riversi anche sul protagonista, infondendogli sangue di persona viva. Tuttavia qualcosa di manierato è anche in quell'ambiente, vorrei dire per l'azione contraria, del protagonista su di esso: le persone di famiglia sono un po' atteggiate per l'effetto che devono produrre su Giorgio; non han pieno rilievo, se non forse il padre e il fratello nei loro moti di volgare cupidigia. E sopratutto guasta questa parte più forte dell'opera l'impulso suicida di Giorgio, che non è punto reso. Mancano del tutto i necessarii passaggi, pei quali

egli dovrebbe giungere alla risoluzione estrema. In luogo di essi c'è solo un ricordo, che dovrebbe agire su di lui come un'ossessione: il ricordo dello zio Demetrio, suicida.

« La figura di Demetrio, alta, smilza, un po' curva, con un collo lungo e pallido, con i capelli rigettati indietro, con la ciocca bianca nel mezzo della fronte, riapparve ».

Gli riappare sempre questa figura, che ha del convenzionale, e di cui non si vede alcun vivo tratto rivelatore. Riappare, e lo chiama all'atto estremo, invece degli intimi motivi che mancano nel loro sviluppo e nella loro graduazione. Ma per intendere quanto sia oscura ed inconsistente la preparazione psicologica di Giorgio al suicidio, basta considerare il momento in cui egli abbandona l'arma e si sente riattaccato alla vita. Questa specie di risveglio non si capisce meglio dell' ossessione suicida; e fa l'effetto, se m' è lecito il paragone, non di un cambiamento di scena, ma di un fondo di un teatro vuoto, che resti egualmente vuoto, con la sola avvertenza che la scena è cambiata. Come al solito, il D'Annunzio in questo tratto inconsistente del suo lavoro, si aiuta con molta descrizione; e le armi, al momento del suicidio, son così rappresentate:

« Aprì la custodia; esaminò le pistole. — Erano armi fini, rigate, da duello: non molto lunghe, di vecchia fabbrica inglese, con un calcio perfettamente maneggevole. Riposavano sul panno verdechiaro, un po' logoro su gli orli degli incavi; alcuni de' quali contenevano tutto l' occorrente per le cariche. Essendo le canne di bocca alquanto

larga, le palle erano grosse; di quelle che, se arrivano, hanno un effetto decisivo immancabile ».

La descrizione minuta delle pistole, nel momento estremo della meditazione suicida, può dar l'immagine, è anzi quasi il simbolo, di tutta la parte descrittiva, ricchissima, che è nel resto del romanzo, in luogo dei passaggi psicologici, che dovrebbero condurre alla catastrofe. Dico una cosa, che è stata da tutti notata, ma che bisogna mettere in maggior rilievo perchè non si ripeta più ciò che, malgrado ogni riserva, si continua a dire: che il *Trionfo della morte* sia un grande romanzo. Quest' affermazione non può lasciarsi passare, perchè troppo, dalla *Casa paterna* fino alla catastrofe, il romanziere ha abusato di digressioni e di divagazioni, e troppo artificiosamente e a freddo ha risoluto il tema dell'azione. Il romanzo è « costruito »; il che significa che l'autore ha ragionato così: il mio protagonista non può vivere nè con la sua donna, nè senza di lei; si convince cha il possesso assoluto di un'altra anima è irraggiungibile; vede anzi che la donna è per lui una nemica, la quale gli toglie ogni possibilità di elevarsi ad una vita superiore; quindi..... la uccide e si uccide. Ma un'opera d'arte non sorge sopra un piano ragionato: e in ogni caso, quel ragionamento potremmo farlo solo noi, sotto forma di esposizione del romanzo, se il D'Annunzio avesse davvero artisticamente resi quei trapassi, e li avesse vissuti nell'anima del suo personaggio. Il romanzo è « costruito », per la ragione semplicissima che l'autore ha dedotto, da alcuni dati da lui veramente vissuti nella fantasia, una conseguenza, la cata-

strofe, che alla sua fantasia d'artista è rimasta estranea. Ha trovato nella sua ispirazione la verità dei tormenti e delle angosce di Giorgio, ma non ha trovato la verità della catastrofe criminosa: questa gli è venuta per ragionamento e deduzione. Quindi il vuoto, l'assenza di motivi, di passaggi, di gradazioni, che dovrebbero preparare la catastrofe; quindi la sostituzione di tutto ciò con roba estranea ed esteriore. Il *Piacere* è invece un romanzo « ingenuo », perchè, malgrado i suoi difetti, è costituito quasi tutto di una materia psicologica che il D'Annunzio possedeva.

Restano, dopo la *Casa paterna*, quasi due terzi del romanzo, divisi ancora in quattro parti; e pare quasi che ivi si debba propriamente entrare nel cuore dell'azione psicologica, che là debba incominciare lo sviluppo dei personaggi, diretti verso la loro fine. Nulla di tutto ciò. *L'Eremo* contiene non altro che l'arrivo prima di Giorgio e poi l'Ippolita a San Vito, un paesello sull'Adriatico: l'incontro e la prima festa sensuale. Non mancano descrizioni dell'ambiente e del paesaggio abruzzese; e vi sono aggiunti ricordi dei due amanti, i quali però restano ricordi, perchè non sono evocati ad illuminare lo stato presente dell' amore, e il cammino da esso percorso: son riempitivi quanto le descrizioni. Un'altra parte, *La vita nuova*, ha una larghezza esclusivamente descrittiva, e si compone di passeggiate, escursioni, esplorazioni, tra cui quella famosa a Casalbordino, che occupa cinquanta pagine. I personaggi non vi fanno un passo: vi è solo, da parte di Giorgio, prima l'esaltazione per la virtù della propria razza, e poi il ribrezzo per le mani-

festazioni idolatre e selvagge dei suoi stessi compaesani al pellegrinaggio di Casalbordino. Le relazioni tra i due amanti restano quasi taciute. Seguono *Tempus destruendi*, con un nuovo conato di liberazione di Giorgio, sotto l'influsso del verbo di Zaratustra; e l'*Invincibile*, di cui molte pagine sono occupate da una magnificazione lirica del *Tristano* di Wagner, giacchè i due amanti hanno acquistato, quasi come ultimo riempitivo, un pianoforte. In queste quattro parti del romanzo la vita interiore dell'Aurispa è non di rado accennata; ma gli accenni si riferiscono, diciamo così, alla sua statica, non alla sua dinamica: non ci dicono quel che il personaggio via via diviene, ma ci rivelano or qua or là quel ch'egli, costantemente, nel suo fondo, è; e formano non uno sviluppo, ma una specie di antologia della sua vita interna; quell'antologia, che ci ha permesso di ricavare la figura di Giorgio al principio di questo capitolo. Solo nelle ultime due parti si trovano dei tratti, che vorrebbero spiegare la risoluzione estrema di Giorgio. Ma quali sono? E come la spiegano?

Ippolita diventa sempre più una femmina cupida del maschio, sempre più chiusa ed impenetrabile nel suo ministero di predominio e di distruzione; e non c'è dubbio che qui ella è rappresentata con maggiore efficacia che non sia al principio, quando i suoi atteggiamenti dipendono esclusivamente da quelli dell'amante: il passaggio dalla prima alla seconda Ippolita non si vede chiaro; ma su ciò non insistiamo. Notiamo invece che anche qui la donna non risulta intera, nella sua nuova figurazione, che dovrebb'essere costituita tutta quanta dalla feroce

opposizione sensuale all'uomo, avido di libertà e d'una vita superiore: ancora qui ella s'immedesima inverosimilmente con lui. La musica di Wagner produce su entrambi lo stesso effetto:

« Così, per interi giorni, i due eremiti vissero nella grande finzione, respirarono quell'atmosfera infiammata, si saturarono di quell'oblio letale. Essi medesimi credettero di trasfigurarsi, di attingere un superior cerchio d'esistenza; credettero di eguagliare le persone del dramma nelle attitudini vertiginose del sogno d'amore ».

Anche Ippolita dunque credette « di attingere un superior cerchio d'esistenza »; laddove sarebbe stato tanto preferibile veder la psicologia separata dei due personaggi, e forse si sarebbe desiderato di cogliere gli effetti della musica meno sul cervello e più sui nervi, anzi sulla matrice, della donna! Ad ogni modo l'attitudine predominante di lei è quella della femmina cupida, crudele, inesorabile. C'è un punto che particolarmente mi piace:

« Ella non s'era mai mossa. Non era insolita in lei l'immobilità prolungata in un'attitudine, che prendeva talvolta l'apparenza catalettica e faceva quasi terrore. Ella così non aveva più l'aspetto giovanile e clemente che conoscevano le piante e gli animali, ma aveva l'aspetto d'una creatura taciturna e invincibile in cui fosse raccolta tutta la virtù isolante esclusiva e distruttiva della passione d'amore. I tre divini elementi della sua bellezza — la fronte, gli occhi, la bocca — non eran forse mai giunti a un tal grado d'intensità simbolica nel significare il principio del fascino feminino eterno. Pareva che la notte serena favorisse quella sublimazione della forma sprigionando da lei la vera essenza ideale e permettendo all'amante di percepirla intieramente con l'acuità non della pupilla

ma del pensiero. La notte d'estate, carica di luce lunare e di tutti i sogni e di stelle pallide o invisibili e delle voci equoree più melodiose, pareva il natural campo della sovrana imagine. Come l'ombra talvolta ingrandisce a dismisura il corpo che la produce, così la fatalità dell'amore rendeva più alta e più tragica su quell'infinito campo la persona d' Ippolita per il veggente in cui la prescienza diveniva sempre più lucida e più terribile ».

È vera quell' attitudine catalettica in una donna sensuale, isterica, tutta foggiata per lo spasimo voluttuoso, come Ippolita ; ed è parimente vero quel fascino, quell' effetto magnetico per cui Giorgio affisa la figura di lei quasi immaterializzandola ed elevandola a simbolo, quindi più col pensiero che con la pupilla, sul campo della notte serena. Momenti simili, con gli sviluppi che ne conseguono, avrebbero dovuto essercene molti ; e invece anche quest'unico è abbandonato.

Nei varii momenti, che dovrebbero spiegare il prepararsi della catastrofe, Giorgio ha un'attitudine quasi passiva; non si sente in lui alcun movimento drammatico, e il fascino della donna su di lui non è più presente ed avvertito : si direbbe che egli sia diventato uno spettatore di fronte alla donna, e quel fascino debba restare pel lettore allo stato di postulato. Certo, poteva egli anche cadere in uno stato simile, di completo esaurimento ; ma non è neppur questo ciò che l' autore ha voluto. I moti d' Ippolita, che inducono in Giorgio l' idea delittuosa, formano come tanti quadretti : così quand' ella afferra e trafigge una farfalla, ed egli pensa : « La crudeltà è latente in fondo al suo amore »; così quand' ella, sotto la tenda, dopo il bagno, gli si dà in un re-

pentino eppur quasi meditato slancio di libidine; così quand' ella, nell'ultima scena, vuole assolutamente costringerlo all'atto, invasa da una specie di febbre lussuriosa. La reazione di Giorgio, in tali momenti, non è visibile nella sua attività; nè i momenti stessi, per conseguenza, sono legati in un progressivo sviluppo verso la catastrofe: Giorgio, in quanto uomo totale e complesso, vi è assente; o, almeno, vi è più assente d' Ippolita. Nè valgono a renderlo presente ed attivo le riflessioni, ch' egli fa, per esempio, sotto la tenda:

« Egli pensò la fuga degli anni, la catena ribadita per sempre dall'abitudine, l'immensurabile tristezza dell'amore divenuto un vizio stanco. Vide sè stesso, nel futuro, legato a quella carne come un servo al suo ferro, privo di volontà e di pensiero, istupidito e vacuo; e la concubina sfiorire, invecchiare, abbandonarsi senza resistenza all'opera lenta del tempo, lasciar cadere dalle sue mani inerti il velo lacerato delle illusioni ma conservar tuttavia il suo potere fatale; e la casa deserta, desolata, silenziosa, aspettante l'estrema visitatrice Morte...».

Riflessioni simili si trovano anche in altri punti; ma sono occasionali, non si legano, non progrediscono nell'animo del personaggio: costituiscono anch'esse non uno sviluppo, ma un'antologia. Solo in un punto pare che si possa scorgere la vera attività e presenza di Giorgio in ciò che dovrebbe essere la preparazione al duplice delitto: quando cioè egli, con un segreto ma vivo impulso criminoso ed una vaga speranza, induce l'amante inesperta ad abbandonarsi al nuoto. È uno di quei moti, che possono poi condurre all' effettivo delitto. Ma ce ne

vuole! Quanto ogni uomo, che abbia provato simili suggestioni balenanti (e il caso è meno raro di quel che si creda) è distante dal vero delitto, giacchè non leverà mai l'arma contro altri o contro sè stesso; altrettanto è lontano il tentativo timido di Giorgio, il « giuoco » del nuoto, dalla catastrofe del romanzo. Dall' uno all' altro l'opera del D'Annunzio non offre passaggio e giustificazione. La giustificazione non è nei quadretti in cui appare Ippolita crudele e lussuriosa; non è nelle riflessioni di Giorgio, isolate, slegate, senza progresso: non è nelle ampie descrizioni, che formano il grosso del racconto; non è, ancor meno, in quell' inno wagneriano messo in fine, quasi suggello del procedimento estrinseco di tutta la parte più importante del romanzo.

Il *Trionfo della Morte* si sfascia, si disgrega, cade in pezzi, sotto gli occhi del lettore di gusto acuto; il quale continuamente sente mancarsi il filo dello svolgimento, e procede verso la fine con la crescente sicurezza di trovarsi innanzi non ad un' immagine concreta, ma ad un piano astrattamente « costruito ». Il D'Annunzio dice, nella dedica a F. P. Michetti:

« in questo *Trionfo* io più volte

le feste ho celebrato
de' suoni, de' colori e delle forme.

Io ho circonfuso di luce, di musica e di profumo le tristezze e le inquietudini del morituro; ho evocato intorno alla sua agonia le più maliose apparenze; ho disteso un tappeto variopinto sotto i suoi passi obbliqui ».

E il lettore acuto purtroppo è costretto a sentire che assai spesso nel romanzo i suoni, i colori, le forme,

la luce, la musica, il profumo, tutte le maliose apparenze, si sostituiscono addirittura alle tristezze e alle inquietudini e all' agonia del povero protagonista; e deve purtroppo osservare che, se c' è un tappeto variopinto, su questo tappeto il morituro resta fermo, non muove passi verso la catastrofe, nè diritti nè obbliqui. Ma le apparenze maliose, di cui l'autore ha voluto intessere il suo lavoro, sono anche nello stile e nella lingua ch' egli adopera (nella dedica fa una dissertazione sulla lingua italiana); e si manifestano talvolta, non sempre, in una incipiente gonfiezza. Di tale gonfiezza avremo occasione di parlare molto a lungo in sèguito, e non è ora il caso di definirla e di insistervi: chi vuole potrà far da sè un confronto tra il *San Pantaleone*, il *Piacere*, il *Trionfo della Morte* e, per esempio, il *Fuoco,* notando la gonfiezza progressiva. Non sempre, ho detto, la gonfiezza si avverte nel *Trionfo della Morte*, giacchè lo stile qui ha notevoli diseguaglianze, che meglio palesano la frammentarietà della composizione: basta paragonare i dialoghi di tono alto al principio, tra i due amanti, con quelli veristici della *Casa paterna.*

Il romanzo cade dunque in pezzi. Resta in chi legge non superficialmente, e non lasciandosi lusingare dalle apparenze maliose, un' immagine « ricavata » del protagonista, derivata, voglio dire, « dall'antologia » delle sue manifestazioni; e un' immagine di lui statica (non dinamica, cioè indirizzata verso la catastrofe). Resta una figurazione oscillante ed incerta della donna, appena un po' più ferma e solida negli ultimi suoi moti di femmina voluttuosa. Resta il ricordo di alcune vigorose scene della *Casa*

paterna. Da molti si vuole che resti anche, come un piccolo capolavoro inserito nel romanzo, il pellegrinaggio a Casalbordino. Ma io non sono di questo parere: la lunga descrizione di quel pellegrinaggio è forse una « descrizione » non nel senso buono: è particolareggiata, minuta, senza veri tratti sintetici, e il confronto di essa con alcune novelle del *San Pantaleone* può chiarire ciò che io dico: nelle novelle, quelle stesse figurazioni di una folla selvaggia e fanatica sono proiettate fuori da un profondo sentimento dell'artista, non risultano da una somma di osservazioni, diciamo così, storiche. Insomma io sono disposto a credere all'autore, il quale avverte in una nota che « I capitoli V, VI e VII del quarto libro — intorno al Santuario di Casalbordino — sono il risultato di una osservazione diretta, ripetuta nello stesso luogo e alla stessa epoca per più anni di seguito ». Si ritrova, infine, il miglior D'Annunzio, che già conosciamo: il paesista, il sensuale, il poeta della fisicità. Molti bei paesaggi e qualche efficace scena rusticana si ricordano a lettura finita. Il lettore, che ci abbia seguiti, li trova subito da sè. In Giorgio e in Ippolita si ritrovano con grande verità, come al solito, i moti sensuali tristi, che penetrano tutta una figura.

« Ippolita, seduta sul parapetto della loggia, con un'attitudine di stanchezza, teneva gli occhi fissi alla vela, affascinati da quel bianco. Un po' curva, in un rilassamento di tutta la persona, aveva un' aria stupida, quasi d'ebetudine, che rivelava l'eclisse momentanea della vita interiore. E, per quella mancanza della forza espressiva, le linee più volgari e più irregolari si accentuavano, il basso della faccia sembrava appesantirsi. La bocca stessa, la

bocca elastica e sinuosa, al cui contatto l' amante aveva tante volte provato una specie di terrore istintivo indefinibile, ora sembrava spoglia della sua malia e ridotta all'aspetto fisico di un comune organo bruto al quale anche l'imagine della carezza era associata come quella di un'azione meccanica scevra di qualunque nobiltà ».

La sensualità produce queste radicali trasfigurazioni. Ed ecco ancora, ad esempio, una di quelle immagini del fisico, nelle quali il nostro poeta costringe la parola a farsi colore, e ove pari che egli mescoli le parole, anche col loro effetto sonoro, su di una tavolozza, per trarne le più delicate sfumature d'una pittorica visione :

« La pelle aveva un colorito indescrivibile, rarissimo, assai lontano da quello usuale delle donne brune. L'imagine dell' alabastro, che a un lume interno s' indori, bastava a rendere soltanto una minima parte della divina finezza. Pareva che una soffusione d'oro e d'ambra impalpabili arricchisse il tessuto variandolo d'una varietà di pallori, armoniosa come una musica, divenendo più cupa nel solco delle reni e là dove le reni s'insertavano ai lombi, divenendo più chiara sul seno e sugli inquini là dove risiedeva la suprema soavità dell'epidermide. I nèi sparsi quà e là, simili a granelli fulvi, parevano ancor meglio affinare il pregio di quel tesoro tangibile a cui Giorgio Aurispa aveva consacrato tutte le sottilità del più intellettuale fra i cinque sensi umani ».

Dobbiamo dir qualcosa, in ultimo, delle aspirazioni dell'Aurispa ad una vita superiore ; non tanto per illustrar meglio la sua figura, quanto per fissare sin da ora in esse alcuni motivi, che il D' Annunzio

largamente ripiglierà in sèguito, in altri suoi personaggi, e anche nella lirica.

La prima volta, Giorgio anela a liberarsi dal suo stato di servitù sensuale e d' inerzia della volontà mediante il riprofondamento della sua anima in quella della razza. A ciò è persuaso dal trovarsi egli nel bel cuore della vita campestre, semplice, lieta e serena.

« Non sarà forse — egli pensava — non sarà in questa improvvisa rivelazione la mia salvezza? Non debbo io, per ritrovare tutto me stesso, per riconoscere la mia essenza, non debbo io pormi a contatto immediato con la razza da cui sono uscito? Riprofondando le radici del mio essere nel suolo originario non assorbirò io un succo schietto e possente che varrà ad espellere tutto ciò che è in me fittizio ed eterogeneo, tutto ciò che ho ricevuto consapevole ed inconsapevole per mille contagi? Non io ora cerco la verità, ma si bene cerco di ricuperare la mia sostanza, di rintracciare in me i caratteri della mia razza per riaffermarli e renderli quanto più potrò intensi. Accordando così la mia anima con l'anima diffusa, io riavrò quell'equilibrio che mi manca. Il segreto dell'equilibrio per l'uomo d'intelletto sta nel saper trasportare gli istinti, i bisogni, le tendenze, i sentimenti fondamentali della propria razza in un ordine superiore ».

L'aspirazione, come si vede, ha qualcosa di dottrinario, anche nella forma in cui è enunciata; assai più naturale sarebbe stata l'aspirazione alla semplice vita campestre: gli intellettuali, che si abbandonano agli orrori e alle tristezze del senso, tendono in primo luogo, urgentemente, quando sono abbattuti, stanchi e pentiti, ad una qualche forma di vita semplice, pura e religiosa: lo spirito riprende in modo violento i suoi dritti. Tuttavia nell'animo di Giorgio

non è addirittura fuori posto quella forma dottrinaria dell'aspirazione, perchè egli è, in generale, un ragionatore, ed ha una di quelle mentalità non originali, nelle quali la cultura resta un pò irrigidita e gli effetti di certe letture permangono fissi. Ciò non esclude che si sarebbe voluto vedere meglio la genesi della sua aspirazione alla razza, come si sarebbe desiderato, d'altra parte, di trovarla meglio fusa col desiderio, più naturale, della vita semplice dei campi. Ad ogni modo l' autore drammatizza la aspirazione stessa, negandola subito dopo nell'animo di Giorgio. Osservava il Croce: « Non è una vita superiore, come pareva a Giorgio Aurispa (*quella cui egli anelava*), ma una vita primitiva, ed altro si richiede perchè da essa si svolga una vita superiore: un filosofo direbbe che vi manca il momento dell' *opposizione*, mediante il quale si raggiunge la vera unità e la vita superiore ». E L'Aurispa si accorge, difatti, della contradizione, quando, a Casalbordino, vede più da vicino l'anima della sua razza.

« Gli pareva rinnovellato il sentimento dell' amore, dopo tutte quelle cose orribili ed estranee che l'avevano sopraffatto. Di nuovo egli si isolava, si restringeva in sè, respingeva qualunque comunione che non fosse con la creatura da lui eletta..... Ma il grande esperimento era alfine compiuto. Egli aveva esperimentata l'aderenza materiale con lo spirito infimo della sua razza; e non altro era sorto in lui se non un senso d'invincibile orrore ».

La seconda volta, Giorgio aspira alla vita proclamata dal Nietzsche, alla vita del Superuomo, e più chiaro e spontaneo è questo suo secondo conato di liberazione. Il fascino, che esercita su di lui il

verbo di Zaratustra, nasce dalla debolezza stessa della sua volontà; anzi è caratteristico che egli subisca quel fascino in un momento di suprema depressione.

« E Giorgio Aurispa si ricordò delle parole di Zaratustra: « Quando il cuor vostro palpita nella sua maggior pienezza e sta per traboccare — simile al fiume, benedetto e temuto dagli abitatori dell'argine — ivi è la fonte della vostra virtù ». — Quante volte aveva egli provata la sensazione di quella pienezza? Quante volte aveva egli sentito diffondersi in tutta la sua sostanza la voluttà dell'energia? ».

Sono le illusioni degli intellettuali di volontà debole: illusioni che hanno però una nobile radice, l'intellettualità stessa, che aspira ad adeguare a sè la virtù pratica.

« Il verbo di Zaratustra, del Maestro che insegnava il *Superuomo* goethiano, gli pareva il più vivido e il più nobile che fosse mai stato proferito da un poeta o da un filosofo nell'età moderna. Egli, il fiacco, l'oppresso, il titubante l'infermiccio, aveva teso l'orecchio con un profondo, turbamento a quella voce nuova che scherniva con sì aspri sarcasmi la debilità, l'irritabilità, la sensibilità morbosa, il culto della pietà, il vangelo della rinunzia, il bisogno di credere, il bisogno di umiliarsi, il bisogno di redimere e di redimersi, tutti insomma i più ambigui bisogni spirituali dell'epoca, tutta la ridevole e miserevole effeminazione della vecchia anima europea, tutte le mostruose rifioriture della lue cristiana nelle razze decrepite. Egli, il solitario, il contemplatore, lo speculatore inerte, il malsicuro seguace di Gautama, aveva teso l'orecchio con una strana ansietà a quella voce che *affermava* la vita, che considerava il dolore come la disciplina dei forti, che

ripudiava ogni fede e in ispecie *la fede nella Morale*, che proclamava la giustizia della ineguaglianza, che esaltava le energie terribili, il sentimento della potenza, l'istinto di lotta e di predominio, l' eccesso delle forze generatrici e fecondanti, tutte le virtù dell'uomo dionisiaco, del vincitore, del distruttore, del creatore ».

Proprio così: Giorgio anelava all' energia, al dominio, alla potenza, appunto perchè era debole e oppresso, fiacco ed umiliato; vi anelava perchè le sue facoltà intellettuali non erano in armonia con le sue facoltà pratiche; vi anelava anche perchè, non avendo alcun fermo concetto filosofico, religioso e morale della vita, l' unica via di uscita dal suo stato di schiavitù doveva sembrargli la morale « eroica » o del Superuomo, il culto della forza individuale: non gli prometteva, del resto, questa via di uscita, il godimento, suo scopo supremo? L'uomo d'intelletto senza vincoli morali mal sopporta che quel che gli concede la vita non sia adeguato alle sue facoltà, le quali egli è inclinato a creder straordinarie; peggio ancora, se la sua volontà è debole, ed è forte invece la sua sensuale avidità. Per questo complesso di ragioni, in parte nobili, in parte ignobili, l'animo di Giorgio Aurispa era uno di quelli su cui la dottrina del Superuomo può esercitare la sua suggestione. Fortuna che il D' Annunzio, non falsando la verità del personaggio, abbia concesso a tale suggestione un breve potere, facendo ricader subito Giorgio, con perfetta naturalezza, nel flusso delle sue debolezze e delle sue miserie! Vedremo invece altrove che cosa egli ha fatto del culto del Superuomo. Ne fece uno dei motivi più falsi della sua arte posteriore.

V.

LA VIA D'USCITA DELLA « BONTÀ »

(L'INNOCENTE).

Andrea Sperelli e Giorgio Aurispa ricompaiono sotto un terzo aspetto nell'*Innocente*. Tullio Hermil è un altro sensuale — intellettuale, che ha affinità grandi con gli altri due, in ispecie col secondo. Tullio Hermil si riduce a Giorgio Aurispa in un modo semplicissimo: è lo stesso Aurispa, nel quale però i tormenti sensuali e le disgregazioni della personalità son diventati, col tempo e l'abitudine, assai meno avvertiti e pungenti: Tullio li ha quasi superati, e questo superamento produce in lui una specie di antipatico cinismo. Tale soltanto nel suo fondo è il protagonista dell'*Innocente*; ogni altra manifestazione di lui (e tutte si riducono alla bontà dell'animo) è un'aggiunta falsa. E se tale è Tullio Hermil, egli rappresenta in certo modo la vera « dinamica » di Giorgio Aurispa, in luogo della falsa, che conduce alla catastrofe del *Trionfo della Morte*. Il D'Annunzio in quel romanzo non visse artisticamente la catastrofe e lasciò fisso e fermo il protagonista; nell'*Innocente*, diventando Tullio Hermil, l'Aurispa si è mosso, si è svolto, e, lungi dall'ammazzar qualcuna e sè stesso, è diventato uno che, cinicamente, senza altri superiori interessi, accetta e vive il proprio stato.

L' *Innocente* uscì nel '92; ed era già stato pubblicato in appendice al *Corriere di Napoli*, nell'anno precedente e in quell' anno stesso. Produsse in generale una buona impressione; piacque, sopratutto per la semplicità e la dolcezza del suo stile, per l' interesse suscitato dalla catastrofe, e per quella vena di bontà, che ai lettori poco accorti sembrò vera. Ancora oggi il gran pubblico ritiene che l'*Innocente* sia il miglior romanzo del D' Annunzio. Ed è questo uno dei giudizii sul poeta nostro, in cui il pubblico abbia maggiormente sbagliato.

La bontà morale, dolce, intelligente e penetrante, affettuosissima, pronta alla commozione, sedusse il D' Annunzio, quand' egli volle farne quasi la vena lirica dell' *Innocente*: quella bontà, che è del tutto estranea al suo modo artistico di sentire, al mondo della sua fantasia, e che perciò non poteva concretamente incarnarsi in alcun personaggio della sua arte. Egli fu spinto ad accogliere l'ispirazione falsa da varie ragioni. In primo luogo, forse, avrebbe creduto di ripetersi, se avesse svolto il suo protagonista così come noi l'abbiamo additato sotto la sovrapposizione artificiosa della bontà. Poi, egli aveva per codesta bontà un debole, da gran tempo: l' aveva provata, e l' aveva anche resa, talvolta, come uno stato prodotto dalla stanchezza sensuale o dalla convalescenza. Ricordiamo che nell' *Intermezzo* il poeta non cercava via d' uscita dalla sensualità se non in altri modi della sensualità stessa. Ma ricordiamo, per converso, che nel *Piacere* il protagonista in convalescenza diventa buono, ed ha, allora, alcuni moti veri di affetti più puri. Andrea Sperelli ha uno slancio verso la bontà, anche quando, avendo

saputo che Elena lo ha abbandonato per affar di danari, cerca un qualunque conforto in cose più nobili: una gran tenerezza lo prende pel suo vecchio domestico, al quale non aveva mai badato:

« La presenza del vecchio, in quella cattiva ora, lo commoveva singolarmente. Era una commozione simile in parte alla debolezza che, in presenza d' una persona buona, prende gli uomini prima del suicidio ».

Ma questi, che nella fantasia del D' Annunzio sono moti rapidi, presto assorbiti dal fondo sensuale di tutta la sua sostanza artistica, non erano destinati a fissarsi come larghi motivi d' ispirazione e a sostituirsi a quella sostanza sensuale. Vedemmo già nel *Piacere* che è falsa la figura di Donna Maria, nella quale i movimenti buoni di Andrea verso di lei, vale a dire, ciò che Andrea scorge in lei attraverso il proprio bisogno di purità, è fatto persona. Donna Maria aveva una bontà fissa ed astratta. La stessa bontà fissa ed astratta hanno i personaggi buoni dell' *Innocente*. Il nostro poeta volle in questo romanzo abbandonarsi totalmente alla tendenza per cui di un semplice movimento, vero nell'animo del protagonista, fece tutta una persona, nel *Piacere*. Egli, che in quanto artista conosceva solo la bontà balenante sulle miserie della vita sensuale, si propose di creare un bontà larga, continua, costitutiva di personaggi nella loro interezza. Aveva un piccolo motivo, un breve spunto; e volle tirarlo ad una ispirazione di ampio respiro. Tentò, non volendo restare nei suoi motivi precedenti, che troppo gli dovevan sembrare costanti ed eguali, una via di uscita: la via di uscita della bontà. Nè deve meravigliarci

che egli abbia resistito, scrivendo un romanzo intero, alla falsità dell' ispirazione: avremo da lui prove di resistenza assai maggiore; ma ciò non deve meravigliarci sin da ora, dopo che abbiamo studiato l' *Isotteo* e la *Chimera,* dove si è visto, ripetiamo, fino a che punto il D'Annunzio possa estraniarsi dai sinceri motivi d' ispirazione, e lavorare « formalmente » sul vuoto; fino a che punto egli possa scardinarsi dalla sua effettiva personalità concreta e storica. E, finalmente, per una terza ragione egli cedette alle lusinghe della bontà: l' influsso dei romanzieri russi, che allora in Italia venivan di moda. Il Tolstoi è più volte nominato, e v' è più di un accenno alle sue opere; del Dostojewski l'influsso è lampante: nel modo stesso in cui comincia il romanzo, sotto forma di confessione, e che ricorda *Krotkaia;* in alcuni aspetti e momenti di Giuliana, i quali derivano evidentemente dalla stessa fortissima novella del Dostojewski (così il silenzio della donna, e quel suo canto, una volta, in un momento di obliosa ribellione); nello stile dei monologhi di Tullio, improntato proprio su quello del protagonista russo. Tullio parla tra sè in questo modo, quando ripensa alla dedica che, « indegnamente », del suo romanzo aveva fatto Filippo Arborio, il sospettato rivale, a Giuliana, chiamandola *Turris Eburnea*:

« Tu sai: la pelle di Giuliana è straordinariamente bianca. Ella è propria *pallida come la sua camicia.* L'appellativo sacro potrebbe anche nascondere un significato profano.... Ma quell' *indegnamente*? Eh, eh, quanti cavilli! ».

È un modo di pensare e parlare perfettamente imitato dal romanziere russo, e risulta artificiosissimo

nella persona di Tullio, che è, nel suo complesso, non quella di un uomo che fa l'ironia a sè stesso, cioè qualcosa che suppone forti motivi morali. Così, quando Tullio apprende dalla madre che Giuliana è incinta, quindi adultera:

« E, dopo una grande una grande ubriacatura tra sentimentale e sensuale, ricevo la dolce notizia — da chi? — da mia madre! E, dopo la notizia, ho un' esaltazione generosa, faccio in buona fede una parte nobile, un sacrificio in silenzio, come un eroe di Octave Feuillet! Che eroe! Che eroe! ».

Questa è acuta autoironia, che non può spiegarsi nell' Hermil, il quale non ha una coscienza morale più viva di quella di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa, se non l' ha addirittura più sorda. La moralità e la bontà russa s' insinuava in tal modo, falsandola, nella persona del protagonista; come la falsano, d' altra parte, le impressioni che in Tullio destano tutte le persone buone del romanzo. Giacchè quasi tutti i personaggi sono buoni. Ma, ahimè, i personaggi buoni dei romanzieri russi non sono buoni in astratto: la loro bontà è drammatica, come ogni vera e viva bontà, ed è scorta dai pietosi scrittori, spesso, attraverso il disordine e la tristizia. Inoltre, come una corrente lirica di calda e larga carità umana irriga le pagine di quegli artisti. La bontà delle persone nell'*Innocente* è fissa, rigida, uniforme, quasi come un gesto perpetuato; e nello stile dello scrittore, arido sotto un'apparente tenerezza, si riflette tutta la falsità dell' ispirazione.

Tullio Hermil, com' è noto, è un marito che ha lasciato in completo abbandono la moglie, Giuliana,

dandosi ad altri amori, illudendosi di conservar con lei relazioni soltanto fraterne ; ma Giuliana, pur buona e rassegnata com' è, non trova la forza, nel suo umiliante isolamento, di resistere ad un « minuto di debolezza », e si lascia prendere, per una sola volta, da un altro uomo, il romanziere Filippo Arborio. Tullio ha cognizione del fatto, proprio dopo un improvviso ritorno all' amore di sua moglie. Il figlio adulterino, l' « innocente », nasce; ed egli, a placare la sua furente gelosia sensuale, a poco a poco meditando e reprimendosi, arriva ad ucciderlo. Intorno ai due personaggi principali vi son figure secondarie, che meritano però esse pure di essere guardate da vicino, perchè risulti l' inconsistenza delle principali anche per via di riflesso.

Una di tali figure secondarie è la madre di Tullio, una « santa », di cui anche la casa è un « santuario » : Tullio e Giuliana hanno sicura coscienza di commettere un delitto, quando sopportano di esser da lei baciati sulla fronte. Ma la santità di questa donna non si vede mai in atto ed è soltanto enunciata, cioè detta ; il che può farsi da chiunque; giacchè altro è dire : Tizio è un santo ; altro è rappresentare la concreta santità di Tizio. Nessuno degli ammiratori dell' *Innocente,* che non si contenti del solo enunciato, potrà ritracciare la santità della madre di Tullio in una scena viva. Così, parimente, son figure di bontà quelle, appena accennate, di Pietro, Calisto e del dottor Vesbesti. Così è buona la persona di Giovanni di Scordio, che quasi anch'essa tocca la santità. È un contadino, un rude, vecchio contadino dall' animo rettissimo ed alto, pur dopo l' esperienza di una vita lungamente travagliata ed

offesa. Ma dell' animo suo non si ha altra manifestazione che questa, in verità svenevole, quando si consideri che è unica: dopo aver avuto l' onore, del quale si sente indegno, di battezzare il bambino di Giuliana, va a sera sotto la finestra del suo figlioccio, timidamente, a vederla illuminata! La santità di Giovanni di Scordio chiude la scena finale del romanzo, quand' egli mette nella nicchia la piccola bara del bambino ucciso: « Vagamente biancheggiava al fondo la cassa deposta. Sotto le lampade la canizie del vecchio era luminosa, così china sul limitare dell' Ombra ». E così l' effetto, che dovrebb' essere d' una solenne tragicità, è guastato anche (lasciamo stare il resto) dalla pretesa veneranda figura, che è stata immobile e fissa in tutto il romanzo. Chi sia Giovanni lo dice a Tullio il fratello Federico:

« — Quel vecchio è un santo — soggiunse Federico. — Nessun uomo ha lavorato e sofferto quanto quel vecchio. Ha quattordici figliuoli e tutti a uno a uno si sono distaccati da lui come i frutti maturi si distaccano dall'albero. La moglie, una specie di carnefice, è morta. Egli è rimasto solo. I figli l'hanno spogliato e rinnegato. Tutta l'ingratitudine umana s'è accanita contro di lui. Egli non ha esperimentata la perversità degli estranei ma quella delle sue creature. Intendi? Il suo stesso sangue s' è inviperito in altri esseri ch'egli ha sempre amato ed aiutato, che ama ancora, che non sa maledire, che certamente benedirà nell' ora della sua morte, anche se lo lasceranno morir solo. Non è straordinaria, quasi incredibile, questa pertinacia d'un uomo nella bontà? Dopo tutto quel che ha sofferto, egli ha potuto conservare il sorriso che tu gli hai veduto! *Farai bene, Tullio, a non dimenticare quel sorriso...* ».

Questo ammonimento ricorda non so più quale punto nel *Cuore* del De Amicis; ma sta bene, col suo tono paterno, affettuosamente severo, in bocca a Federico. Tullio dice del fratello:

« Io confidavo in Federico, ciecamente. Avrei voluto essere da lui non soltanto amato ma dominato; avrei voluto cedere la primogenitura a lui più degno e star sommesso al suo consiglio. Al suo fianco non avrei più corso il pericolo di smarrirmi, poichè egli conosceva la via dritta e camminava per quella con un passo infallibile; ed egli anche aveva il braccio possente e mi avrebbe difeso. Era l'uomo esemplare: buono, forte, sagace. Nulla per me uguagliava in nobiltà lo spettacolo di quella giovinezza devota alla religione del « coscientemente bene operare », dedicata all'amore della Terra. Parevano i suoi occhi aver assunto un limpido color vegetale dalla contemplazione assidua delle cose verdi. — Gesù della Gleba — io lo chiamai un giorno, sorridendo ».

Non basta, giacchè egli « possedeva la regola. Leone Tolstoi, baciandolo sulla bella fronte serena, lo avrebbe chiamato suo figliuolo ». Intanto, quest'uomo « sagace » non capisce addirittura niente di ciò che gli accade intorno: non comprende punto il fratello, non sospetta in lui alcuna cosa nascosta; e quindi dovrebbe restargli estraneo. È possibile che un uomo come Tullio lo stimi al punto di sottomettersi al suo consiglio, prenderlo come guida, e obedirgli? I complicati e maliziosi non hanno stima pei semplici se non in qualche momento di disgusto per le proprie complicazioni e la propria malizia: altrimenti no; ed è buono che sia così, perchè la bontà semplice e senza contradizioni non può e non deve essere un ideale per chi già nelle contradizioni sia caduto. L'ammi-

razione e la stima di Tullio per Federico è astratta, ed è sovrapposta arbitrariamente alla sua vera natura: è una di quelle impressioni, cui abbiamo accennato, che fanno su di lui le persone buone del romanzo, falsandolo ancor più. La stima per Federico è in lui non più vera della venerazione per la santità della madre e di Giovanni. Allo stesso modo che la bontà di Federico non è più drammatica e viva della santità di quei due.

Le due bambine di Tullio e di Giuliana: Maria e Natalia (si noti il nome russo) avrebbero potuto essere pel padre una larga fonte di sentimenti buoni, almeno qualche volta, in luogo delle altre fonti, cioè delle persone ora esaminate. Gli uomini tristi, quando sentano in qualche momento il peso dei proprii errori, hanno una consolazione grande, se pure passeggiera, dall' innocenza infantile. Inoltre, Tullio è padre. Ma non solo è padre: è un padre, che sta per avere ed ha dalla moglie, in faccia al mondo, un altro figlio che non è sangue suo! Tanto maggiore dovrebbe essere il suo slancio verso le proprie creature. Invece no: il D'Annunzio non dà a Tullio questo slancio; e le due bambine passano nel romanzo come un elemento puramente decorativo; in mezzo a tanta bontà la loro innocenza passa senza che nè il padre, nè la madre, nè altri, traggano da essa una vera consolazione. L'unica volta che Tullio riveli il suo sentimento verso le figliuole è quando, dopo la rivelazione fattagli dalla madre, va a trovare la piccola Maria addormentata (Natalia è presso Giuliana):

« Prima di guardare Maria addormentata, io guardai il piccolo letto vuoto dov'era rimasto un piccolo solco. Strane

voglie mi venivano, di baciare il guanciale, di sentire se il solco era ancora tiepido. La presenza di Edith mi teneva in disagio. Mi volsi a Maria, mi chinai trattenendo il respiro, la contemplai a lungo, ricercai a una a una le note somiglianze ch' ella aveva con me, quasi numerai le vene tenui che le trasparivano nella tempia, nella guancia, nella gola. Dormiva sul fianco, tenendo la testa abbandonata in dietro così che tutta la gola rimaneva scoperta sotto il mento alzato. I denti, minuti come grani di riso mondi, lucevano nella bocca socchiusa. I cigli, lunghi come quelli della madre, mettevano dal cavo degli occhi una ombra che toccava il sommo delle gote. Una gracilità di fiore prezioso, una finezza estrema distinguevano quella forma infantile in cui io *sentivo* fluire il mio sangue assottigliato. — Quando mai, da che le due creature vivevano, quando mai avevo provato per loro un sentimento così profondo, così dolce e così triste? — Mi tolsi di là a fatica. Avrei voluto sedermi tra i due piccoli letti e riposare il capo sulla sponda di quello vuoto, aspettando il *domani* ».

Il sentimento, come ognun vede, è tutto sensualità: mira al solco tiepido del lettuccio vuoto, alla gola e ai cigli di Natalia; è scevro del tutto di elementi puramente affettivi per le piccole anime ignare, cui forse le colpe dei genitori preparano i primi dolori. Ora, io non dico che Tullio doveva essere un padre più tenero; anzi, mi sembra che il suo atteggiamento verso le bambine sia quello che meglio corrisponde alla sua vera profonda natura. Osservo soltanto che un uomo, il quale non riesce ad avere un trasporto di sana e pura tenerezza per le proprie piccole figlie, neppure quando dovrebbe sentirle più sue, non deve essere capace di sentire il fascino di alcun' altra innocenza. Frattanto è lo stesso Tullio quello che che vorrebbe baciare il guanciale e sentire il solco

tiepido, e quello che cade in estasi davanti alla bontà semplice di Federico, che è poi un' astrazione! Il D'Annunzio, nell'atteggiare il suo protagonista verso le bambine, lo ha denudato, dimenticando ogni preoccupazione della bontà; ed ha fatto perciò risultare tanto più forte la falsità di lui negli atteggiamenti rispetto alle persone del romanzo, che son buone per forza, e inducono per forza in altri la loro bontà.

Vediamo ora chi è Giuliana. — Dovrebbe essere per Tullio la massima fonte di bontà, la purità personificata, e quindi la vendicatrice muta ma implacabile delle colpe di lui, l'involontaria suscitatrice dei suoi più profondi rimorsi; la compagna dolcissima, sagace, che comprende e fieramente perdona, si chiude nel suo rassegnato dolore, accetta la parte di sorella di fronte al marito, pel quale conserva sempre, profondamente nascosti, tutti i tesori del suo intenso amore. Tale vorrebbe farla apparire l'autore. Dice Tullio:

« La grandezza morale risultando dalla violenza dei dolori superati, perchè ella avesse occasione d'essere eroica era necessario ch'ella soffrisse quel che io le ho fatto soffrire ».

« Santa! Santa! » la chiama in cuor suo, in un momentaneo trasporto di tenerezza. Ha per lei, sempre, le parole che si possono avere per l' eroina e per la santa; le si accosta ogni volta timido, con la coscienza della propria profonda indegnità. Ma che Giuliana sia almeno una di quelle donne affettuose, intelligenti e costanti, che soffrono e perdonano; che sia, non dico una donna di singolari virtù, ma una delle tante comuni vittime rassegnate nel disordine

di un matrimonio; non appare da niente. La sua bontà è nel fisico:

« Una bontà infinita emanava da quella creatura e mi penetrava tutto l' essere, mi colmava il cuore. Ella stava nel letto supina, rialzata da due o tre guanciali; e la sua faccia dall' abbondanza dei capelli castagni un poco rilasciati acquistava una finezza estrema, una specie d'immaterialità apparente. Aveva una camicia chiusa intorno al collo, chiusa intorno ai polsi; e le sue mani posavano sul lenzuolo, prone, così pallide che soltanto le vene azzurre le distinguevano dal lino ».

La sua santità è in un gesto:

« E alzò una mano verso di me, perchè io la prendessi nelle mie. Essendo ampia la manica, pel gesto il braccio si scoperse fin quasi al gomito. E quella mano bianca e fedele, che portava l'amore, l'indulgenza, la pace, il sogno, l'oblìo, tutte le cose belle e tutte le cose buone, tremò un istante nell'aria verso di me come per l'offerta suprema ».

Dove è da notare il miscuglio immediato della sensualità di quel braccio, che si scopre fino al gomito, con le cose purissime che seguono. Il suo eroismo è solo nel silenzio, derivato dal terribile e ben diverso silenzio dell'eroina di *Krotkaia*. È vero: *seul le silence est grand*. Ma il D'Annunzio ci dice egli stesso che cosa si trovi sotto il silenzio di Giuliana.

L' amore per suo marito era stato essenzialmente carnale:

« Avevamo perfino creduto all'affinità della nostra carne, a quell'affinità rarissima e misteriosa che lega due creature umane col tremendo legame del desiderio insaziabile; ci avevamo creduto perchè l'acutezza delle nostre sensazioni

non era diminuita nè pure dopo che, avendo noi procreato un nuovo essere, l' oscuro Genio della specie aveva raggiunto per mezzo di noi il suo unico intento ».

Giuliana, evidentemente, ha sempre un pungente desiderio di suo marito, fors'anche acuito dalla gelosia: gravi turbamenti la prendono, ogni volta che egli accenna a riaccostarsele; nel periodo del più completo abbandono si dà, « in un minuto di debolezza » ad un uomo, nel quale Tullio riconosce una natura affine alla propria. Finalmente ella si ricongiunge col marito: in quella gita a Villalilla, al nido cioè del primo periodo del loro furente amore, che a molti è parsa la parte più bella del romanzo, forse a ragione, perchè è più apertamente costituita di pura sensualità e il preconcetto di « tutte le cose belle e tutte le cose buone » vi resta soffocato. Giuliana si ricongiunge al marito con una veemenza, che è propria soltanto di un desiderio troppo a lungo esasperato. Potrebbe dirsi che quella veemenza disperata deriva in lei dalla fiducia tragica che lo spasimo voluttuoso possa ammazzarla, debole com' è, insieme con la creatura dell'altro, che già porta nel grembo. Bene; ma se c'è questo motivo d'inasprimento per la sua furia sensuale, la furia resta lo stesso: appare in ogni tratto di lei, fino a quando « s'udì il grido terribile », che pare non sia stato dell'uomo. Il giorno seguente ella dice a Tullio: « Iersera, *per non distruggere quel che di te m'era rimasto nel sangue,* indugiavo a prendere il veleno ». Ancora: Giuliana confessa sinceramente al marito di aborrire il figlio dell'altro, prima che nasca; quando è nato, non lo aborrisce meno, e non

esita a pronunziare delle ambigue parole sulla misericordia divina, dalle quali Tullio trae il diritto di pensare: « Ambedue alzavamo dunque un augurio di morte; anch'ella non vedeva altro scampo che nella distruzione del figliuolo ». Altro scampo rispetto a qual fine? Rispetto al fine di abolire ogni ingombro tra loro due, ogni occasione di ricordi tormentosi, e di potersi abbandonare da capo, crediamo, all'esperimento dell' « affinità della carne ». Altro fine non era da essi nè desiderabile, nè conseguibile, data la loro natura. E così la bontà, l'eroismo, la santità di Giuliana appaiono come una sovrapposizione a ciò che in lei c'è unicamente di vero, la sua sensualità e il suo tenace, tutto fisico attaccamento all'uomo che l'aveva carnalmente soggiogata. Le sovrapposizioni nell'arte non sono però come le sovrapposizioni materiali, nelle quali, tolto il disopra, resta il disotto: sovrapporre, nell'arte, significa inquinare; e la figura di Giuliana, difatti, che poteva essere una sorella spirituale di Elena Muti e d'Ippolita Sanzio, resta inquinata dalla bontà, che l'autore ha voluto infonderle per forza. Resta inquinata, cioè torbida, incerta, vacillante, inafferrabile. Toltale la maschera della santità eroica, che cosa rimane per dar rilievo e visibilità alla vita interna di lei, quando tollera e rassegnatamente aspetta, e quando cede al « minuto di debolezza »? Non se ne capisce più nulla! Tullio si domanda: « Quante volte, dal giorno della triste rinunzia, ella aveva patito nella sua povera carne quelle torture? »; e intende le torture del desiderio represso. E allora? Di questo solo si tratta? Ma no: « La sorella impeccabile aveva conservato nel sangue, nelle più segrete vene,

la memoria delle mie carezze, quella memoria organica delle sensazioni, così viva nella donna e così tenace ». I due termini restano contradittorii ed irresoluti: da una parte la « sorella impeccabile », dall'altra la moglie, quasi direi l'amante lussuriosa inasprita. Non sorge dai due termini una sintesi drammatica nell'anima di Giuliana, che, chi sa, poteva anche sorgere. L'amante sensuale è talora evidente, da sola; ma la « sorella » poi, immediatamente, sopraggiunge a non farcela più scorgere chiaramente. Lo stato del lettore di fronte alla figura della donna è sempre perciò d'incertezza, di visione indecisa, di fastidiosa attesa; con l'impulso, talvolta, a richiamar finalmente l'autore alla sacra artistica verità.

Tullio Hermil, infine, è il personaggio nel quale confluiscono e dal quale rifluiscono tutti i torrenti di falsa bontà versati dal D'Annunzio nell'*Innocente*: poichè il racconto é autobiografico, tutto fu capo a lui. Il romanzo fu composto veramente partendo da lui, centro dell'azione. Il D'Annunzio, deliberato a scrivere un altro romanzo dopo il *Trionfo della Morte,* trovò nella sincerità della sua ispirazione un personaggio molto affine a Giorgio Aurispa, e che anzi, come si è detto, può considerarsi come lo stesso Giorgio in un periodo posteriore della vita, quando in lui i tormenti, i dubbii, l'instabilità d'equilibrio, sono stati quasi del tutto superati, son divenuti gli elementi di una vita cinicamente vissuta. In questo personaggio, battezzato Tullio Hermil, l'autore scoperse alcuni veri motivi di complicazioni sensuali-intellettuali, ai quali soltanto avrebbe dovuto fermarsi, svolgendoli. I veri motivi interni di Tullio

si riconoscono subito. Egli è mutevole, come Giorgio Aurispa:

« Di tali crisi contradittorie si componeva la sua vita: illogica, frammentaria, incoerente. Erano in lui tendenze d'ogni specie, tutti i possibili contrarii, e tra questi contrarii tutte le gradazioni intermedie, e tra quelle tendenze tutte le combinazioni. Secondo il tempo e il luogo, secondo il vario urto delle circostanze, d'un piccolo fatto, d'una parola, secondo influenze interne assai più oscure, il fondo stabile del suo essere si rivestiva di aspetti mutevolissimi, fuggevolissimi, strani. Un suo speciale stato organico rinforzava una sua speciale tendenza; e questa tendenza diveniva un centro d'attrazione verso il quale convergevano gli stati e le tendenze direttamente associati; e a poco a poco le associazioni si propagavano. Il suo centro di gravità allora si trovava spostato e la sua personalità diventava un'altra. Silenziose onde di sangue e d'idee facevano fiorire sul fondo stabile del suo essere, a gradi o a tratti, anime nuove. Egli era multanime ».

Lasciamo stare che la multanimità e la mutevolezza sono cose assai diverse: vi sono animi molto semplici, e pure mutevolissimi di umore, ora bianchi, ora neri, ora grigi. L' importante è che Tullio non è proprio un multanime, ma ha due anime sole, che fioriscono sul « fondo stabile del suo essere », il quale è poi la sua sensualità: l'anima sensuale cupida e tesa, e l'anima sensuale stanca e rilassata. Sono però due vere anime, e non due umori diversi; giacchè i due opposti « stati organici », come dice l'autore, diventano realmente in lui due centri d'attrazione e come due perni associativi.

All'anima sensuale avida ed attiva di Tullio appartengono due buoni spunti d' ispirazione, che si

trovano nel romanzo, e che avrebbero potuto, l'uno o l'altro, costituirlo nella sua interezza. Uno è il capriccio erotico raffinato del marito per la moglie già da lungo tempo abbandonata: una specie di acre ricerca del nuovo nell'antico. Avrebbe dovuto essere un capriccio, e non altro: passeggiero, di brevissima durata. È questo spunto, che domina da solo, o quasi da solo, nel ritorno a Villalilla; e che sia soltanto un raffinato capriccio sensuale è confermato dal fatto che Tullio aveva già avuto prima qualche altro conato ad innamorarsi da capo di sua moglie, subito svanito. L'altro spunto è quello dell' « incesto »; giacchè Tullio, quando ricomincia a pensare con desiderio a Giuliana, di cui ha fatto una sorella, prevede anche il sapor dell'incesto. Ma perchè questo secondo spunto si fosse svolto, sarebbe stato necessario che il D'Annunzio avesse saputo creare in Giuliana un diverso tipo di donna, al quale l'appellativo di sorella fosse perfettamente convenuto: Giuliana invece è un'amante sensuale; nè il nostro poeta, malgrado ogni suo sforzo, è riuscito mai a foggiare una donna « sorella ». Questo secondo spunto ha nel romanzo solo qualche accento di psicologica verità nell'anima di Tullio; e più di qualche accento non poteva avere, mancando il termine di riferimento adeguato, la vera « sorella ». Intanto i due spunti restano lì, tutt'e due insieme, ciascuno per suo conto: nel ritorno a Villalilla d'incesto non si parla, quando appunto se ne sarebbe dovuto parlare, se l' incesto non fosse stato un semplice accenno e nulla più. Ma entrambi poi restano assorbiti ed oscurati dalla falsa ispirazione di bontà che pervade tutta l'opera: solo il lettore molto accorto

può riuscire a districarli ed esclamare:—Se il D'Annunzio avesse svolto uno di questi motivi!

La falsa ispirazione di bontà deriva, come da sua prima fonte, dall'altra anima che il D'Annunzio scorse nel suo protagonista: l'anima sensuale stanca. In quanto artista, abbiamo già detto, egli conosceva solo la bontà balenante sulle miserie della vita sensuale, e si propose invece di creare una bontà larga, continua, costitutiva di personaggi nella loro interezza. Difatti, l'origine prima di tutta la bontà contenuta nel romanzo sono alcuni movimenti di pietà che ha Tullio per la moglie abbandonata e sofferente. Egli non li avrebbe avuti, se in quei momenti fosse stato assorbito dal desiderio dell'amante lontana; e direi quasi che li ha, perchè non ha altro da fare. È vero che quella pietà gli crea per un momento un'anima buona, fatta di violento rammarico e d'impetuosa tenerezza; ma è un'anima che gli dura assai poco:

« E chi s' indugiava in queste miserabili sottigliezze di maniaco era l'uomo medesimo che poche ore innanzi aveva sentito il suo cuore tremare nella semplice commozione della bontà, al lume di un sorriso impreveduto! ».

Poche ore innanzi! Tali impeti, fatti di rimorso e di una tenerezza esuberante, che vorrebbe por riparo in un momento a tutto il mal fatto, ed è ricca di proponimenti eroici, sono proprii degli uomini i quali vivono continuamente occupati di sè stessi, chiusi nel proprio egoismo. Nei sensuali non volgari, come Tullio, spuntano non di rado nei momenti di stanchezza, e son diretti per lo più alle persone che furono oggetto del loro godimento:

quasi come una ribellione violenta della loro coscienza morale, che li avverte d'un tratto della sacrosanta verità: non esser lecito impunemente ad alcuno di ridurre un altro uomo a strumento del proprio piacere. Ma sono, appunto, impeti, vale a dire moti subitanei e passeggieri; salvo il caso, si intende, che per effetto di complicazioni si risolvano in qualche crisi di coscienza, o menino per la loro violenza ad una catastrofe. In Tullio, quando restano veri, sono semplici e rari impeti. Ma il D'Annunzio non fu contento di questa piccola loro verità: avrebbe potuto lasciarli così rari e passeggieri, accrescendo la complessa concretezza del suo personaggio, se avesse svolto il romanzo sul motivo dell' « incesto » o su quello del capriccio erotico coniugale; invece, li dilatò arbitrariamente, investendo di essi tutta la persona del protagonista. Tullio fu costretto a diventare un uomo continuamente, sempre, preoccupato dalla bontà morale. Dilatandosi su tutta la sua persona, i momenti buoni fecero di lui un uomo dalla coscienza morale sempre vigile e pronta ad insorgere, sia pure nella semplice forma dell'autoironia. E ne uscì un personaggio falsato nel più strano modo: al cinico, che solo in fondo era vero, si sovrappose un causidico zelante della propria coscienza. Alla concretezza e all'artistica verità, che erano in fondo, si sovrappose la più cruda astrattezza; e così doveva essere, dal momento che l'autore non trovava nella sua sincera ispirazione un personaggio costituito per davvero, in buona parte, di bontà, di squisitezza morale, di aspirazioni nobili, di alta pietà umana. Apertesi allora le cateratte di questa falsa bontà, non piovve

ma diluviò. La donna, che era stata vista genuinamente come una sensuale travagliata da ricordi e da bisogni tutt'altro che spirituali, diventò, per la infusione della bontà, un'eroina ed una santa; quella che doveva restare una sorella di Elena Muti e di Ippolita Sanzio divenne una « sorella » *tout court*. Ed era naturale, del resto: essa fu atteggiata sulla bontà del marito: alla pietà di lui corrispose il sacrificio di lei; al carnefice cosciente e fustigatore di sè stesso fece riscontro la vittima rassegnata. Gli altri personaggi, dei quali il D'Annunzio non aveva avuto alcuna visione genuina, come in parte l'aveva avuta pei due protagonisti, furono foggiati esclusivamente sul modello dell'astratta bontà. Ed essi, insieme con Giuliana, reagendo a loro volta sulla falsa anima di Tullio, da cui erano stati prodotti, la falsarono ancor più, con le impressioni e i sentimenti che in essa furono costretti a destare. La figura di Giuliana, abbiamo detto, è torbida; ma essa non è punto più torbida ed incoerente della figura del protagonista. Forse lo è meno.

Non insisterò sulla catastrofe del romanzo. Tullio uccide il bambino di Giuliana, esponendolo all'aria fredda. Ma come arrivi all'ossessione omicida non si vede. Nel *Piacere* osservammo la verità di un impulso criminoso di Andrea Sperelli, di un impeto omicida subito represso. Nel *Trionfo della morte*, invece, dovemmo notare due volte la mancanza di preparazione in momenti delittuosi: quando Giorgio medita per sè solo il suicidio, fino a prendere l'arma, e quand'egli arriva ad effettuarlo, trascinando alla morte anche l'amante. Ora, giacchè lo infanticidio di Tullio Hermil si effettua senza una

visibile preparazione, dobbiamo conchiudere che al D' Annunzio in quanto romanziere manca ciò che ad ogni uomo piace di aver mancante: la possibilità del delitto. Se restringiamo il significato della parola « delitto » alla violenza materiale contro la persona, l'anima artistica di Gabriele D'Annunzio non è delittuosa; o almeno non è tale nella forma del romanzo da lui prescelta, dove il delitto vuole essere non già cantato, ma spiegato, reso visibile nella sua genesi. Tullio, certo, ha momenti di verità nell'avvicinarsi al delitto: sincero è quel suo ribrezzo pel figlio dell'altro, quell'avversione dal profondo, che ad un sensuale come lui rivolta tutto l'essere fisico; sincero è quel suo orrore per la donna incinta da un altro uomo. Le torturanti immagini della gelosia sensuale retrospettiva sorgono in lui, sembra, non dal cervello, ma direttamente dai più delicati centri nervosi del suo organismo prevalentemente sessuale. Siamo qui come immersi (tale è la mia impressione) in una psicologia fatta quasi materiale dalla sua carnalità. Alcuni dei punti più forti ed efficaci del romanzo si trovan qui, dove l'anima di Tullio è presentata talvolta scevra di ogni sovrapposizione. Ma da quell'avversione, da quel ribrezzo, da quell'orrore, non appare il passaggio al delitto: non vediamo nè la progressiva ossessione dell'idea criminosa, lucida od oscura, nè, come avviene talora, la cecità subitanea, il collasso immediato delle facoltà inibitrici, il momentaneo automatismo. Ai necessarii passaggi anche qui il D'Annunzio sostituisce l' indugio sugli avvenimenti esteriori, tra i quali ognuno ricorda la lunga scena del battesimo: dove più gli manca la concentrazione nell' anima

del personaggio, e dove più sarebbe necessaria, l'azione si riversa al di fuori. Inoltre, esclusi i momenti in cui appare nuda nella sua sensuale verità, la figura di Tullio anche nella preparazione alla catastrofe è falsata dalle preoccupazioni morali che la falsano in tutto il resto dell'opera. Ancora, com' è naturale, a render meno chiara la catastrofe contribuisce tutta l'oscurità precedente.

È facile mettere in rilievo l'astrattezza completa dei personaggi secondarii dell' *Innocente*; è molto difficile invece illustrare criticamente le figure dei due protagonisti, sceverando il vero ed il falso, rintracciando sotto le sovrapposizioni arbitrarie dell'autore l'ispirazione genuina. Non posso lusingarmi se non di aver aiutato in quest' analisi coloro che già fortemente sentivano la nausea dell' ibrido miscuglio. Il quale è così perfetto, che a volte direi quasi si sente l'accento della verità in una parola, e si vorrebbe isolarla, trarla fuori dalle altre che proiettano su di essa la loro falsa luce. « *Hora est benefaciendi* » è scritto nel quadrante solare alla villa degli Hermil ; e quell'iscrizione guasta tutto, è l'origine d' ogni male. L' assoluta concentrazione psicologica e l'attenzione tutta ai personaggi, imitate dai romanzieri russi, perchè maestri della sospirata bontà, distrassero il D'Annunzio, nell'*Innocente*, anche dalla sua predominante tendenza al paesaggio. Non riuscirono a mortificarla interamente; nè occorre ricordare i bei paesaggi che anche in questo romanzo si trovano. Ma ad essi il poeta non completamente si abbandona, quasi pavido di tradire il tono molto « interno », che ha assunto. E in essi pare che si trovi anche un po' a disagio

per effetto dello stile di cui si serve; che è uno stile tendente al semplice, al piano, al periodo rettilineo, sull'esempio di quello dei russi. Al paesaggio d'annunziano occorre invece uno stile più complesso e più ricco, d'intonazione più alta, e sempre aperto alle salite. Così il miglior d'Annunzio qui sembra in certi punti strozzato. Il famoso « canto dell' usignuolo », che pure occupa poco più di una pagina, fa l' impressione di un pezzo inserito, solo com'è nella sua relativamente lunga esclusività descrittiva. Altrove dovemmo biasimare la ricchezza dei paesaggi, che si svolgono troppo per sè stessi; qui non ci dà alcuna consolazione il loro subordinarsi al racconto psicologico: essendo tale racconto sempre oscuro e vacillante, quella subordinazione è estrinseca, e serve solo a defraudarci dei soliti paesaggi isolati, belli per sè. Lo stile è più semplice e piano che negli altri romanzi, con una spiccata tendenza a mantenersi tale, vale a dire a resistere ad ogni slancio; e vorrebbe sempre avere nella sonorità del periodo, come ha difatti, un accento di dolcezza carezzevole e di tenerezza, riflesso della bontà di Tullio che racconta. Si senta la musica quasi singhiozzante di tenerezza di questi periodi:

« Parlava interrottamente, un po' roca, con quella intraducibile espressione, carezzevole, tenera, inquieta, ch'ella avera già avuto verso di me alcune ore prima, sul sedile, per calmarmi, per consolarmi. Io la baciavo. Poichè la poltrona era ampia e bassa, ella che era sottile mi fece posto al suo fianco e mi si strinse addosso rabbrividendo e con una mano prese un lembo del suo mantello e mi coprì. Stavamo come in un giaciglio, avvinti, a petto a petto, mescolando gli aliti. E io pensavo: « Se il mio

alito, se il mio contatto potessero trasfonderle tutto il mio calore! » E facevo uno sforzo di volontà illusorio perchè la trasfusione avvenisse ».

È questo l'accento costante del periodare. Ma poichè la bontà di Tullio è sovrapposta, la tenerezza musicale, il sospiro continuo del periodo suonano quasi sempre falsi; e la semplicità che resta, troppo voluta, si riduce infine ad una specie di aridità senza scopo. Senza scopo appare a chi consideri la genuina tendenza del D'Annunzio alla prosa sempre più complessa e « poetica », in ispecie nel passaggio dal *Trionfo della Morte* alle *Vergini delle Rocce*. Il gran pubblico accolse invece con gioia la maggior semplicità del suo poeta: fu lusingato dalla musica tenera dello stile, che in certo modo sostituiva la bontà mancante nei personaggi; credette ad una maggiore umanità del D' Annunzio, a dei passi ch'egli facesse verso la comune degli uomini. Forse fu anche impressionato da quella puerile profondità, che trova la sua effusione nel corsivo: « Quando rientrai nella stanza di Giuliana, mi accorsi al primo sguardo ch'ella *mi aspettava* »; « Ella mi pareva *un' altra donna* »; e così di sèguito.

Dicemmo in principio di questo capitolo che il D'Annunzio volle essere « buono » nell' *Innocente*: per non ripetere i suoi soliti personaggi; perchè aveva già avuto degli spunti « buoni » in quanto prodotti dalla stanchezza sensuale; per effetto della suggestione russa. Tutto ciò è vero. Ma la ragione profonda della sua avida ricerca del buono è un'altra. « Come uomo » egli voleva uscire dalla sua natura essenzialmente sensuale, superarla; e credette

di poterla superare come artista. Cercava una via d'uscita dalla sensualità, e s'illuse di trovarla nella morale comune e nella pietà umana. Dopo, riconosciuta vana questa, cercò, come vedremo, altre vie di uscita. Egli è un uomo, prima di essere un artista; e forse nessuna vita d'artista contemporaneo è più umanamente drammatica della sua.

VI.

LA LIRICA « BUONA ».

(POEMA PARADISIACO).

Accenniamo soltanto al *Giovanni Episcopo*, scritto nel '91, e pubblicato nel '92 con una lettera-prefazione a Matilde Serao. Quando si è conosciuta la falsità costituzionale dell'*Innocente*, quella del *Giovanni Episcopo* è troppo evidente, perchè valga la pena di analizzarla. Questo racconto offriva, — diceva l'autore all'amica, — i primi elementi della rinnovazione proseguita poi nell'*Innocente* « con più vigore di metodo, esattezza di analisi, semplicità di stile ». C'è difatti un'enorme distanza dal *Giovanni Episcopo* all'*Innocente,* almeno per ciò che riguarda il grado di elaborazione e di coscienza artistica. Il primo è non altro che una sfacciata e deforme contraffazione per suggestione di *Krotkaia* del Dostojewski (non del tema, ma dello spirito). Il D'Annunzio vero vi è assente del tutto; e la deformità inconsapevole dell'opera, considerata come assenza totale dello scrittore, è dolorosissima. Ripugnanti addirittura sono le profondità affidate al corsivo: presentimenti, suggestioni, stati d'animo ineffabili, contradizioni psicologiche insondabili. C'è sotto il vuoto assoluto. Ripugnante senz'altro è la bontà del protagonista, del quale il cuore « è per tutti », mentre « nessun cuore è per lui »; che dice:

« Voi non potete intendere, signore, che cosa sia, per un uomo indurito e pervertito dal patimento e dall'ingiustizia la rivelazione della propria bontà nascosta, la scoperta d'una vena di tenerezza nell'intimo della propria sostanza »; che chiude con un *amen* qualche pausa del suo sconcio racconto-delirio; che talvolta sente in sè « qualcosa di Gesù ». Eppure l'illusione dell'autore era piena; egli credette perfino all'ispirazione improvvisa: « allora quell'uomo dolce e miserabile, quel *Christus patiens*, si mise a vivere (innanzi a me? dentro di me?) d'una vita così profonda che la mia vita stessa ne fu assorbita »; credette alla « perfetta riconstituzione d'un essere vitale nello spirito di un artefice repentinamente invaso dalla forza creatrice ». La potenza dell'illusione si spiega non solo con la stanchezza dell'artista (confessata alla Serao), ma anche con l'intensità del suo desiderio nel cercare una « via di uscita ». Prova solenne di questa intensissima aspirazione sono le velleità « obiettivistiche » del primo momento (già dimenticate nell'*Innocente*): « Tutto il metodo sta in questa formula schietta: — *Bisogna studiare gli uomini e le cose* DIRETTAMENTE, *senza transposizione alcuna* ». Il D'Annunzio sentiva forse oscuramente la grande verità, che essere buoni significa uscire di sè?

Il *Poema paradisiaco* uscì nel '93, e le poesie di cui si compone furono scritte nei due anni precedenti, nel periodo della « bontà »: del *Giovanni Episcopo* e dell'*Innocente*. Come l'*Isotteo*, la *Chi-*

mera, le *Elegie romane* si connettono intimamente al *Piacere*, così il *Poema paradisiaco* ha relazione stretta coi romanzi ultimi, coi romanzi « buoni », e in particolare con l' *Innocente*. Anche qui lirica e romanzo si illustrano a vicenda; e, in tal senso, il *Poema paradisiaco* potrebbe chiamarsi la « lirica di Tullio Hermil ».

Vedemmo che tra i motivi veri di questo personaggio erano ancora il disgusto e il rimorso della abietta vita sensuale: motivi già di Andrea Sperelli e di Giorgio Aurispa. Ma, dicevamo, Tullio Hermil vive cinicamente la propria vita di disordine e di dissolutezza, come se avesse definitivamente soffocata ogni ribellione spirituale. In lui il rimorso, il disgusto erano deboli motivi. E il D'Annunzio, invece, volle dare all' eroe dell' *Innocente* una bontà morale larghissima. Gli stessi motivi si trovano nel *Poema paradisiaco*, ed egualmente falsati. Erano così rudi e immediati, questi motivi, nel lontano *Intermezzo* del giovane D'Annunzio; e qui son diventati così fiacchi e artificiosi! Il modo della loro espressione falsa forse non è facile a definirsi, ma non è perciò meno brutto. Si aggiunga che le liriche del disgusto e del rimorso, come quasi tutte quelle del *Poema*, sembrano sciolte in acqua zuccherata (la « bontà » stilistica dell' *Innocente*!); e ciò contribuìsce a nasconderne l' intima natura insincera, al lettore poco accorto.

Il *Buon Messaggio* della sorella dice al poeta:

E le piccole foglie in cima ai rami
di primavera? e il cielo così grande?
e i fanciulli? e le tombe venerande?
la madre? e la casa che tu ami?

Gli ricorda, dunque, tutte le cose più consolanti e purificatrici. Ma egli risponde, sminuzzando e insistendo, in questo modo:

Venir può da tal voce anche una volta
questo bene! — O sorella, dunque in cima
ai rami, ai rami teneri, è la prima
foglia? e brilla? E tu hai dunque raccolta

la rugiada nel cavo della mano?
son queste, è vero?, cose ancora buone?
E tu cantasti già qualche canzone
a la madre pensosa d'un lontano?

Si vede che il cielo « così grande », il quale era disperatamente divino nell' *Intermezzo*, qui lascia al poeta il tempo di abbandonarsi alla dolcezza fonica sospirosa di alcuni interrogativi, più vuoti l'uno dell'altro in progressione. Dice che tornerà, alla casa amata, l'indomani:

Oh alfine io tocchi l'albero e l'arbusto
con mani monde e non mi turbi alcuna
brama! Oggi tutta la bontà s'aduna
in quel cuore che seppe ogni disgusto:

tanta bontà che parmi ismisurato
il cuore....

Ma non va; e nel *Nuovo Messaggio* si accusa di non aver mantenuta la promessa. La manterrà ora:

Aspettami, ti prego! Io dissi, è vero,
dissi: — Domani tornerò, domani
vi rivedrò. — E siamo ancor lontani.
Ma aspettami, Anna, aspettami. Dispero

io forse? Credi tu che io sia perduto?
Ma non vedi, non vedi tu che io sogno
la mia casa? Non vedi tu che io sogno
i tuoi rosai? Quando sarò venuto,

oh allora... Aspettami, Anna. E dille, dille
che m'aspetti. Vedrai che questa volta
non rimarrà delusa. Questa volta,
oh per la luce de le sue pupille

tènere, io non avrò promesso in vano.

Non insistiamo sul disaccordo fra il tono e il moto del sentimento, « prosastici » l'uno e l'altro, e la forma metrica strettissima e melodicissima: al tono che questa forma metrica impone, il sentimento si adatta mercè vacue ripetizioni di parole e di frasi. Ma quella « prosa » dipende dall'effetto pratico reale che la poesia vorrebbe produrre. La poesia, evidentemente, è detta da uno che vuol lusingare le persone che soffrono per lui, coprendo con dolci parole e con una specie di carezzevole musica, l'inganno. Non si ha qui lo slancio puro e intimo, la voce che parla solo a sè stessa, di chi, disilluso e stanco, disgustato e oppresso, anela agli affetti semplici, alle cose innocenti. Quella che vorrebbe essere « lirica » è soltanto, nell'ipotesi più favorevole, un « frammento drammatico ». L'effusione lirica non ha un termine di riferimento fuori di sè; è, per così dire, circolare, chiusa e rientrante in sè medesima: un canto d'amore si rivolge alla persona amata solo per modo di dire. Si dirà che le poesie del D'Annunzio di questo tipo possono essere belle appunto come pezzi drammatici. Ma un pezzo drammatico, proprio perchè è un pezzo, non possiede sufficiente chia-

rezza, non ha unità ed autonomia. Talvolta nel giudicare un frammento drammatico, possiamo illuderci della sua sufficienza: gli è che ricordiamo o immaginiamo quello che manca. Che cosa si riesce ad immaginare della situazione drammatica usata nel caso nostro dal D' Annunzio, quando il frammento che possediamo ha un tono così insolitamente alto e « cantato », rispetto alle intonazioni ordinarie dell' azione drammatica? In altri termini, riuscite ad immaginare la risposta della sorella, « sulla scena »? L' impossibilità assoluta di integrare drammaticamente la poesia ne mette in risalto tutta l' intenzionale liricità, meglio di qualunque analisi minuta. Ne mette quindi in risalto tutta la falsità. Perché, insomma, noi vogliamo sapere se il poeta canta solo per sè, o parla per persuadere qualcuno. In realtà, egli gioca col proprio rimorso incerto, e lo dà come rimorso completo e sicuro a chi se ne voglia contentare (la sorella, la madre, il pubblico). Ecco il medesimo gioco (senza commenti, che guasterebbero) in *Consolazione*:

> Non pianger più. Torna il diletto figlio
> a la sua casa. È stanco di mentire.

Che cosa proveresti, domanda alla madre, « se ti fiorisse la terra sotto i piedi all' improvviso? »:

> Tanto accadrà, benchè non sia d' aprile.
> Usciamo, Non coprirti il capo. È un lento
> sol di settembre; e ancor non vedo argento
> su 'l tuo capo, e la riga è ancor sottile.

Perchè ti neghi con lo sguardo stanco?
La madre fa quel che il buon figlio vuole.
Bisogna che tu prenda un po' di sole,
un po' di sole su quel viso bianco.

E poi: « La lieve ostia che monda io la riceverò da le tue dita »! Il gioco diventa esplicito nell'*Inganno* (esplicito anche nel titolo):

No, non soffro. Se sono taciturno
la sera, quando mi ti seggo ai piedi
(oh il terrore del prossimo notturno
supplizio in quel gran letto!) credi

è perchè meglio l'anima assapora
questa tranquillità deliziosa
(giorno e notte un pensiero mi divora
l'anima, senza posa, senza posa)

— e continua per altre due quartine, con le stesse parentesi. Se il D'Annunzio l'avesse sentito per davvero, il movimento lirico sarebbe stato in ischema questo, senza parentesi: oh il terrore del prossimo notturno supplizio; e intanto dover mentire a lei, dirle che godo, eccetera! Così il sentimento si fa intimo, « circolare », lirico.

Altri motivi dell'*Innocente*, che ritornano nel *Poema paradisiaco*, sono quelli che consistono nell'esaltazione diretta, non per reazione, della bontà; così: *O Giovinezza!*, *La Visione*, *L'Esempio*, *La Parola*. Si tratta di poche poesie, sulle quali volentierì sorvoliamo, giacchè alla prima lettura rivelano l'artificio. Importa invece molto, quando si voglia intendere tutto il *Poema*, osservare che esso è informato in ogni sua parte da quella tenerezza fonica e prosodica, che era propria della prosa dell'*Innocente*. Il *Poema* nasce da una « bontà » di suoni; cioè da

una pura e semplice intonazione musicale, quasi senza contenuto poetico.

Il D'Annunzio, veramente, possedeva una vena di poesia sincera, capace di rendere interiore quella « bontà » di suoni: voglio intendere la vena, dolcemente triste, in varie gradazioni, della stanchezza sensuale. Quella vena poteva creare immagini, e dar contenuto all' esteriore « bontà » delle parole e dei metri. Ciò avviene talvolta; e dove più, dove meno. Così, nelle *Tristezze ignote* (ottimo esempio di assimiliazione, che altri chiamerebbe plagio), lo stato che dirò di « convalescenza », riferendomi alle note convalescenze d' annunziane:

Io non son triste, quasi.
Oggi tutto è pacato.
Sia pace a chi sofferse.

— si converte in figurazioni profondamente sentite; come questa:

Le suore, a le finestre
del convento, sul fiume
guardan passar le barche:
guardano mute e sole,
mute e digiune al sole.

— e quest' altra:

I prigionieri assale
un' ansia: falci lente
falciano l' erba nuova
a la prigione intorno.
Gli infermi (inclina il giorno),
pallidi sul guanciale,
ascoltano la piova
battere dolcemente
l'orto dell'ospedale.

Ecco un sonetto, intitolato *Un ricordo*:

Io non sapea qual fosse il mio malore
nè dove andassi. Era uno strano giorno.
Oh, il giorno tanto pallido era in torno,
pallido tanto che facea stupore.

Non mi sovviene che di uno stupore
immenso che quella pianura in torno
mi facea, così pallida in quel giorno,
e muta e ignota come il mio malore.

Non mi sovviene che d' un infinito
silenzio, dove un palpitar solo,
debole, oh tanto debole si udiva.

Poi, veramente, nulla più si udiva.
D'altro non mi sovviene. Eravi un solo
essere, un solo; e il resto era infinito.

Qui l' intonazione addirittura cascante per effetto di troppa « bontà »: — « Oh, il giorno tanto pallido era », « debole, oh tanto debole »,— non resta estranea a quella specie d' incantamento vuoto e di stupore, che è una forma di estrema stanchezza. Così, *Climene* sorge da un fondo d' ispirazione sincera: la nostalgia lenta d' un placido tempo lontano, nel quale anche il rosso della passione appare come appannato da uno strato di polvere. *Nell' Estate dei Morti* ha un paesaggio, che risponde al tono assunto dal poeta: — « Guarda. Non ha la terra una pianura più dolce », « Guarda le nubi »; — e in mezzo a quel paesaggio ha una certa evidenza anche la donna. Notevole è la seguente strofa, nella quale c'è quasi l' enunciato delle intenzioni del D' Annunzio in tutto il *Poema*:

Oggi, per far più cupo il tuo pallore,
per far più triste l'anima dolente,
evocherò come più tristamente
non volli mai — con una melodia
infinita, continua, che sia
senza numero quasi — un grande
amore, un grande lontano dolore.

E motivi, che trovano qualche esplicazione, si trovano in altre poesie: *Autunno, Sopra un' Aria antica, L'Ora, Aprile.* L'erotismo solito del poeta vi è in sordina, « convalescente » ; i paesaggi e le donne languiscono sotto la tenera musica « buona ».

Ma la musica stessa soverchia, in genere, le ispirazioni sincere: le liriche, che raggiungono una certa bellezza, noi vorremmo pur liberarle da quell' eccesso di acqua zuccherata. Come si vede, le intenzioni, che sono nell'ultima strofa citata, sono espresse esse stesse con musica esuberante, e restano vaghe. La famosa *Passeggiata*, che tutti ricordano e ripetano a memoria, è brutta, perchè è un esempio del gioco che il poeta fa, del tutto a freddo, con la propria intonazione:

Voi non mi amate ed io non vi amo. Pure
qualche dolcezza è ne la nostra vita
da ieri: una dolcezza indefinita
che vela un poco, sembra, le sventure
nostre e le fa, sembra, quasi lontane.

Ben ieri vi sembravano lontane
mentre io parlava, mentre io v' ascoltava,
e il mare in calma a pena a pena ansava,
ed eran quei vapori come lane
di agnelli, sparsi in un benigno cielo.

Ella era stanca, molto stanca. Il poeta ricorda una convalescenza in un aprile un po' velato. Ma si lascia, poi, andare a questa esclamazione: « Voi siete l' Eccelsa »; e, subito dopo:

> Oh dove sono giunto! Perchè mai
> vi dico queste cose? Perdonate
> chi sogna.

La poesia finisce col verso: « perchè voi non mi amate ed io non vi amo ». Per tal modo, l' ironia e l' insidia non superano lo stato intenzionale; la sostanza molle, tutta molle, della lirica, non è corsa dentro da alcun fremito, troppo soddisfatta com' è della propria mollezza. In *Hortulus larvarum* io direi che l'acqua zuccherata scorre da sola:

> Il bel giardino in tempi assai lontani
> occultamente pare lontanare.
> Le fonti, chiare di chiaror d'opale,
> fan ne la calma suoni dolci e strani.
> Nei roseti le rose estenuate
> cadono, quasi non odoran più.
> L'anima langue. I nostri sogni vani
> chiamano i tempi che non sono più.

Le altre strofe, che non hanno un senso più preciso e si seguono senza alcuna intima necessità, terminano tutte con un « più », e cominciano con questi versi:

> O danze, arie di tempi assai lontani
>
> O profumi di tempi assai lontani
>
> O figure di tempi assai lontani
>
> E tu vissuta in tempi assai lontani

La parola nostalgica « lontano » è ripetuta infinite volte, in rima, nel *Poema paradisiaco*. L' altra parola nostalgica « più » chiude anche le strofe di un'altra poesia, *Romanza della Donna velata*. Il D'Annunzio ha mostrato sempre vera sensibilità per le mani femminili; ma nella lirica *Le Mani*, che comincia:

> Le mani de le donne che incontrammo
> una volta, e nel sogno, e ne la vita:
> oh quelle mani, Anima, quelle dita
> che stringemmo una volta, che sfiorammo
> con le labbra, e nel sogno e ne la vita!

— ha saputo soltanto enumerare, l'una dopo l'altra, varie qualità di mani, definendo ciascuna con molta chiarezza discorsiva; accompagnando le descrizioni con un rimpianto esclusivamente fonico, e troppo flebile anche, perchè la nostra fantasia possa comunque accordarlo col ricordo delle dita « che stringemmo una volta, che sfiorammo con le labbra ». In *Pamphila* la sovrapposizione della melodia dolce ad un motivo d' ispirazione, che voleva esser violento, tocca l' assurdo:

> E l' amerò! Ne le sue membra impure
> io coglierò tutto il desio terreno,
> conoscerò tutto l' amor del mondo.

Si tratta, nientemeno, della donna che fu posseduta da tutti, alla quale il poeta aspira per disperazione: poichè la donna è impura! La poesia si svolge come un ragionamento ben musicato. Non ha alcuna ombra, vorrei dire, neanche per il lettore che sia un puro

matematico. La descrizione della meretrice astratta, della meretrice-tipo, è, a fil di logica, perfetta. *Pamphila* è, in sostanza, la figura della donna demoniaca, che sorge dal fondo sconvolto degli uomini più sensualmente intristiti; ma resa domestica, accessibile alle più povere immaginazioni, a forza di logica e di musica. Il *Poema paradisiaco* piacque molto al gran pubblico, non soltanto per la melodia carezzevole, e per la « bontà », che fu creduta genuina: piacque anche per quella discorsività, che è così spiccata in *Pamphila* e ne *Le Mani*. La discorsività, il procedimento astrattistico sorgono spontanei nella poesia che abbia un debole sostegno sentimentale; che abbia, cioè, vacillante il perno della sintesi e della concretezza.

Ecco dunque spiegato l'illusorio e artificiale « paradiso », che figura nel titolo di questa raccolta di versi: è un « paradiso » costituito dalla « bontà » d'intonazione stilistica dell'*Innocente*, sostenuta talvolta da qualche sincero motivo « convalescente ». Null'altro. I motivi lirici più belli della raccolta (pochi, in verità) sono fuori dal « paradiso »; sono cioè immuni dalla tonalità « buona ». Con essi il poeta esprime l'unica bontà, che sia stata sempre veramente in fondo al suo cuore: quella della natura. Col proprio rimorso e col proprio disgusto egli giocava, quando si illudeva di trarne uno slancio verso la sorella e la madre; non giocava, quando la casa amata si presentava alla memoria genuina della sua sensibilità di poeta (*Ai Lauri*):

> Lauri, che ne la grande ombra severa
> accoglieste il pensoso adolescente,
> parlatemi di lui, la prima sera.

Qui egli si rivolgeva solo a sè stesso, e non tentava d'ingannare gli alberi, neanche con la musica forzata. Questa che segue è, sì, aspirazione davvero buona, prorompente dal disgusto (*O Rus*):

Datemi i frutti succulenti, i buoni
frutti de la mia terra, ch' io li morda.
Ah forsennato chi non si ricorda
di te, Madre, e de' tuoi semplici doni!

Datemi il fresco latte, ch' io lo beva
a larghi sorsi. Per le vene irriguo
mi scenda come allor che ne l' esiguo
petto al roseo pargolo scendeva

da l' adusta nutrice; ed io ne senta
fluire tutta in sino al cor profonda
la freschezza aromale. Qual più abonda
il timo in questi pascoli o la menta?

Si paragonino lo slancio e la liberazione, che sono specialmente nella prima quartina, col falso paradiso offerto alla madre e alla sorella. Il sensuale intristito, il peccatore ritrovava la castità e l' innocenza, come cose nuove, alla vista della campagna doviziosa:

oh antico Autunno, in qual mai tempo e dove
m' erano queste cose godimento
sommo? in qual tempo, dove, se a me intento
queste cose oggi paiono sì nuove?

Non cerca oggi il mio spirito l'occulto
simbolo al suo dolor laborioso,
ma attonito si placa in un riposo
profondo, quasi in un divino indulto.

Ed egli arriva a sentire e a rappresentare con tanta potenza le belle e bionde foreste al tramonto, che l'abbandono ad esse riesce caldo e spontaneo come l'abbandono a una donna:

— Or che è mai la fiamma d'altre chiome?
O tu, bionda foresta, amante immensa
e senza nome,

o tu che sogni verso i grandi cieli,
tu che il fiume invisibile circonda
di antico oblio, la nube di suoi veli
come te bionda,

foresta, accogli il nostro amor supremo,
tu che non sai! Troppo è di noi più forte
la vita. Ora chiediamo a te l'estremo
sonno, la morte.

La foresta ha dunque valore di persona; la madre e la sorella erano figurazioni retoriche. La sublimazione « paradisiaca », se ad ogni costo vogliamo usare quest'aggettivo, il D'Annunzio la raggiungeva soltanto dissolvendo l'anima propria, peccatrice, nell'anima candida della natura.

PARTE TERZA

Il Superuomo

I.

LA NASCITA DEL SUPERUOMO.

(LE VERGINI DELLE ROCCE).

Fortuna, — dicevamo, a proposito delle velleità « eroiche », alla Nietzsche, di Giorgio Aurispa, — che il D'Annunzio, non falsando la verità del personaggio, abbia concesso a tale suggestione un lieve potere, fuggevole, subito dimenticato, facendo ricader subito Giorgio, con perfetta naturalezza, nel flusso delle sue passioni, delle sue miserie e delle sue debolezze! Due anni dopo, nel '96, da quella fuggevole suggestione nitzschiana di Giorgio Aurispa veniva fuori un completo personaggio, nelle *Vergini delle Rocce*. Con Claudio Cantelmo nasceva veramente il Superuomo. Nasceva, come nacque Tullio Hermil: in quest' ultimo il D' Annunzio volle dar figura d' intera persona ad alcuni moti di bontà generati dalla stanchezza del senso, che egli conosceva; in Claudio Cantelmo volle dar figura d' intera persona ad alcune tendenze, anche a lui note, verso una vita superiore, egoistica, ma dominata dalla forza del volere. Il D'Annunzio cercava un'altra « via di uscita », dopo quella, sperimentata insufficiente e vana, della bontà. Con questa differenza: che la via d' uscita della bontà si esaurì presto in lui (ed è questa una riprova che essa fosse artificiosa); mentre la via d'uscita della morale « eroica »

e del Superuomo fu lungamente battuta, e lo è ancora, dal nostro poeta. Appena appena questa seconda via era un po' più adatta all' indole poetica del D' Annunzio; e questo bastò perchè egli vi indugiasse con insistenza disperata.

Assistendo alla nascita del Superuomo nelle *Vergini delle Rocce*, potremo vedere in anticipazione quanta consistenza abbiano tutti i personaggi superumani del D' Annunzio venuti dopo. Nelle *Vergini delle Rocce* il poeta non ebbe, per così dire, il coraggio di presentare bell' e fatto il Superuomo; non osò dire alla gente: ecco, prendetelo, è così; ma volle introdurlo nel regno dell' arte con un regolare passaporto: spiegò, insomma, come si era formato. In sèguito, gli altri Superuomini poterono entrare liberamente: la porta era aperta. E ne entrarono tanti, che oramai ogni nozione di dritto s' è confusa; e la maggior parte dei lettori, dubita, ma, chi sa, vagamente ammette che i Superuomini d' annunziani possano pure stare in qualche modo nel sacro regno dell' arte. Non si vede chiaramente che nessuno di essi aveva il dritto d' entrarvi; e che nessuno di essi vi entrerà mai; neppure quelli che (speriamo di no) verranno ancora.

Come si formò dunque il primo Superuomo nella persona di Claudio Cantelmo?

« Domati i necessarii tumulti della prima giovinezza, battute le bramosie troppo veementi e discordi, posto un argine all'irrompere confuso e innumerevole delle sensazioni, nel momentaneo silenzio dalla mia coscienza io avevo investigato se per avventura la vita potesse divenire un esercizio diverso da quello consueto delle facoltà accomodative nel variar continuo dei casi; ciò è: se la mia vo-

lontà potesse per via di elezioni e di esclusioni trarre una sua nuova e decorosa opera dagli elementi che la vita aveva in me medesimo accumulati ».

Operare sulla propria sostanza psicologica, escludendo ed eleggendo con la volontà: ecco uno schema di vita, che può esser fornito da qualunque trattato di etica. Ecco uno schema, cioè un'astrazione. Non avremmo dovuto vedere concretamente, caso per caso, la persona di Claudio alle prese con sè stessa; e la sua volontà cozzare con le sue tendenze, e superarle? Quello che nel trattato di etica è una norma, nell'arte dev'essere un fatto (cioè un dramma), con tutte le accidentalità del fatto. Ma le linee semplici e schematiche del « trattato » continuano:

« E m'insegnò *(Socrate, che il Cantelmo elegge a proprio Maestro)* a ricercare e discoprire nella mia natura le virtù sincere come i sinceri difetti per disporre le une e gli altri secondo un disegno premeditato, per dare a questi con pazienti cure un' apparenza decorosa, per sollevar quelle verso la perfezione somma. E m' insegnò ad escludere tutto ciò che fosse difforme alla mia idea regolatrice, tutto ciò che potesse alterare le linee della mia imagine, rallentare o interrompere lo sviluppo ritmico del mio pensiero..... Pieno di tale ammaestramento e solitario, io mi posi all' opera con la speranza di riuscire a determinar per un contorno preciso e forte quella effigie di me alla cui attualità avevan concorso tante cause remote, operanti da tempo immemorabile, a traverso un' infinita serie di generazioni ».

Così, forse avrà un « contorno preciso e forte » l'effigie di sè che il Cantelmo sperava di determinare;

ma non ha alcun contorno preciso la figura di lui, quale ci sforziamo di vederla e non la vediamo. Non possiamo vederla, perchè non si vede l'astratto; e astrazioni sono le « virtù sincere » e i « sinceri difetti », il « disegno premeditato », l' « apparenza decorosa », la « perfezione somma », l' « idea regolatrice », lo « sviluppo ritmico » del pensiero. Crederete voi a quest' uomo astratto, cioè a questo non - ancora - uomo, se egli vi dice che sente una voce interna, la voce di un demònico? Mai più! Eppure Claudio Cantelmo non solo acquista fede nel demònico, ma gli dà una figura visibile:

« Per confortare la mia solitudine, allora pensai di dare una figura corporale a quel demònico in cui, secondo il documento del mio primo maestro, io aveva fede come nell' infallibile segno che mi conduceva all' integrazione della mia effigie morale. Io pensai di commettere a una bocca bella e imperiosa e colorita dal mio medesimo sangue l' officio di ripetermi: —O tu sii quale devi essere ».

Questa bocca appartenne al « più vivido fiore » della stirpe dei Cantelmo, e Claudio l'ha presente nel ritratto che del suo antenato dipinse il divino Leonardo:

« O tu » egli mi diceva impadronendosi della mia anima col suo magnetico sguardo « sii quale devi essere ». — « Per te sarò » io gli diceva « per te sarò qual debbo essere; poichè io ti amo, o bellissimo fiore di mio sangue; poichè io voglio riporre il mio orgoglio nell' obbedire alla tua legge, o dominatore ».

Lasciamo stare che è artificiosa questa immedesimazione del demònico con un ritratto. (Via! ciò potrebbe anche darsi, se le condizioni d'animo di Claudio fossero addirittura morbose. Ma egli è invece rappresentato come un uomo in perfetto equilibrio, anzi in equilibrio più che perfetto.) L' importante è solo questo: che una voce interna (quella di un demònico) non arriva a sentirla se non forse chi vive una vita interna intensamente drammatica e contradittoria; non arriva a sentirla se non colui che combatte ogni momento, sanguinando, contro sè stesso. Invece, — s' è visto, — Claudio Cantelmo non ci rivela alcuna intima lotta, ed enuncia soltanto, in forma schematica ed astratta, il processo della propria formazione. Potrete credere alla voce del suo demònico? Il demònico è la determinazione più assurda che il D' Annunzio dà al suo eroe; è quella che più d' ogni altra richiedeva che il personaggio fosse stato davvero vivo e drammatico; drammatico in sommo grado; più che drammatico, lacerato addirittura dagli interni contrasti.

Ma vediamo un po' quale è il contenuto psicologico di Claudio Cantelmo, e a che cosa lo menano i suoi « sinceri difetti » e le sue « virtù sincere »; giacchè quella disciplina di vita interna, per cui gli uni e le altre dovrebbero essere dominati, è soltanto una forma, che può applicarsi ad ogni specie di virtù e di difetti. C' importa di vedere qual'è la sostanza psicologica sottoposta a così aspra disciplina. Non speriamo certo di trovare questo suo contenuto in contrasto e in reazione con la disciplina medesima; giacchè abbiamo già trovato che il processo della formazione di Claudio è astratto. Chiediamo soltanto

all' autore la descrizione, o il semplice enunciato, del contenuto psicologico del suo eroe. Ebbene, Claudio sente innanzitutto di avere tesori di veementi energie da spendere in una possibile dominazione sugli uomini :

« Ma talvolta dalle radici stesse della mia sostanza — là dove dorme l' anima indistruttibile degli avi — sorgevano all' improvviso getti di energia così veementi e diritti ch' io pur mi rattristava riconoscendo la loro inutilità in un' epoca in cui la vita publica non è se non uno spettacolo miserabile di bassezza e di disonore ».

Egli sente ancora, è inutile spiegarlo, che le sue energie son quelle dei suoi avi, della sua stirpe : energie violentemente aristocratiche. E sono energie eminentemente « latine »:

« Solo, senza consanguinei prossimi, senz' alcun legame comune, indipendente da ogni potestà familiare, padrone assoluto di me e del mio bene, io aveva allora profondissimo in quella solitudine *(l'Agro)* — come in nessun altro tempo e in nessun altro luogo — il sentimento della mia progressiva e volontaria individuazione verso un ideal tipo latino ».

E che cosa potrebbe fare oggi un « ideal tipo latino » ? S' intende : dominare il mondo da Roma.

« E io pensava, accompagnato dal grande e tirannico spirito *(di Dante)* : « O venerando padre di nostro eloquio, tu avevi fede nella necessità delle gerarchie e delle differenze tra gli uomini ; tu credevi alla superiorità della virtù trasferita per ragione ereditaria nel sangue ; ferma-

mente credevi a una virtù di stirpe la qual potesse per gradi, d' elezione in elezione, elevar l' uomo al più alto splendore di sua bellezza morale. Esponendo la geneologia di Enea, tu vedesti nel « concorso del sangue » una certa predestinazione divina. Ora, per qual misterioso concorso di sangui, da qual vasta esperienza di culture, in qual propizio accordo di circostanze sorgerà il nuovo Re di Roma? »

Claudio Cantelmo si accorge però di non poter diventare egli stesso il Re di Roma. Lo spettacolo della città eterna quale è oggi, in mano ai demagoghi, gli consiglia piuttosto di ritirarsi in solitudine; e il demònico gli parla così:

« Per avere attraversato la folla che ti guardava, ecco, tu già ti senti diminuito dinnanzi a te medesimo. Non vedi tu gli uomini che la frequentano divenire infecondi come i muli? Lo sguardo della folla è peggio che un getto di fango; il suo alito è pestifero. Vattene lontano, mentre la cloaca si scarica. Vattene lontano, a maturare tutto quel che hai raccolto. Verrà poi la tua ora ».

Claudio segue il consiglio, e sceglie per suo soggiorno Rebursa, la prediletta delle sue terre ereditarie, prediletta già da suo padre « rifugio — egli dice — favorevole a un' anima valida, paese dalle vertebre di roccia, disegnato con rara sobrietà e vigoria di stile ». Se ne va lontano, ma il suo còmpito è già determinato, e glielo ha suggerito lo stesso demònico:

« Triplice è il tuo còmpito: — condurre con diritto metodo il tuo essere alla perfetta integrità del tipo latino;

adunare la più pura essenza del tuo spirito e riprodurre la più profonda visione del tuo universo in una sola e suprema opera d' arte; preservare le ricchezze ideali della tua stirpe e le tue proprie conquiste in un figliuolo che, sotto l' insegnamento paterno, le riconosca e le coordini in sè per sentirsi degno d' aspirare all' attuazione di possibilità sempre più elevate ».

Se non lui, chi sa, il figlio poteva essere il Re di Roma! Questo Re, ad ogni modo, chiunque fosse stato, avrebbe trattato la folla, sempre schiava di sua natura, con le « fruste sibilanti »; avrebbe assunto verso di essa un « aspetto imperioso »; avrebbe ingegnato per lei « qualche allegro stratagemma »: sotto di lui sarebbe avvenuta perfettamente la graduale elevazione delle classi privilegiate « verso un' ideal forma di esistenza »; sarebbe stata assicurata la difesa, e con essa il dominio, del Pensiero, del Sogno e della Bellezza! Tutto un programma. Un bel programma, in verità, concreto e solido. I « maggiori » di Claudio non avrebbero potuto desiderarne uno migliore; essi, che meritarono questa lode:

« Lodati sieno ora e sempre per le belle ferite che apersero, per i belli incendii che suscitarono, per le belle tazze che votarono, per le belle vesti che vestirono, per i bei palafreni che blandirono, per le belle femmine che godettero, per tutte le loro stragi, le loro ebrezze, le loro magnificenze e le loro lussurie sieno lodati; perchè così mi formarono essi questi sensi in cui tu puoi vastamente e profondamente specchiarti, o Bellezza del Mondo, come in cinque vasti e profondi mari! ».

La formazione del Superuomo, così spiegata, si accompagna, nella prima parte delle *Vergini delle Rocce*, con molteplici visioni più o meno ampie, che dovrebbero chiamarsi divagazioni: c'è la morte di Socrate, lo spettacolo dell' Agro, un brano tradotto da Erodoto, le relazioni più o meno immaginarie di Alessandro Cantelmo (il demònico) con Leonardo da Vinci, Villa Sciarra, Roma « demagogica ». Divagazioni dovrebbero chiamarsi per la loro ampiezza; ma divagazioni non possono dirsi per il loro tono, che è eguale a quello dei punti in cui si parla delle vicende interne del protagonista.Stanno, insomma, sullo stesso piano del racconto interiore, senza alcuna subordinazione; ed accrescono perciò l' astrattezza e la freddezza dell' insieme. L' insieme pare un musaico ed un gioco, se non pare addirittura, per la gravità delle cose dette da Claudio Cantelmo, una burla che il D'Annunzio fa a sè stesso e al suo lettore.

La dottrina del Superuomo è una dottrina. Può essa diventare e costituire tutto un uomo? Ciò ha fatto il D' Annunzio, e non soltanto nelle *Vergini delle Rocce*. Disse Zaratustra: « Quando il cuor vostro palpita nella sua maggior pienezza e sta per traboccare — simile al fiume, benedetto e temuto dagli abitatori dell'argine — ivi è la fonte della vostra virtù ». Così disse il Maestro che, secondo il D' Annunzio stesso,

« *affermava* la vita, che considerava il dolore come la disciplina dei forti, che ripudiava ogni fede e in ispecie la *fede nella Morale,* che proclamava la giustizia della ineguaglianza, che esaltava le energie terribili, il sentimento

della potenza, l' istinto di lotta e di predominio, l'eccesso delle forze generatrici e fecondanti, tutte le virtù dell'uomo dionisiaco, del vincitore, del distruttore, del creatore ».

La morale del Nietzsche, filosoficamente esaminata, non ha alcuna consistenza ; o resiste alla critica solo in quanto è un' affermazione accentuata dell' individuo. Ma a noi non importa criticarla filosoficamente. C' importa di vedere, molto in concreto, che cosa essa possa diventare nell' animo di una persona, oggi, in questo momento, mentre parliamo. Per quel suo lato che è filosoficamente vero e resistente, vale a dire per l' accentuazione che essa fa della volontà dell' individuo, è fuori dubbio che un potere di seduzione hanno le sue affermazioni sugli uomini intellettuali. Su questa specie di uomini mai riuscirà vana l'azione di qualunque stimolante della volontà: sempre l' uomo di pensiero è disposto a rispondere alle eccitazioni che colpiscono il suo potere volitivo. L' uomo di pensiero è già un uomo volontario, appunto perchè è uomo di pensiero ; ma è, inoltre, un uomo volontario molto cosciente, e che molto apprezza l' esercizio della volontà ; dissimile in ciò da quegli uomini anche volontarii, ma versati tutti nella vita pratica, i quali hanno un minor potere di riflessione. La morale del Nietzsche può dunque facilmente trovar la via per insinuarsi nell' animo degli intellettuali. E a sedurli essa ha per alleati una facile illusione e un facilissimo rammarico : quell' illusione per cui gli intellettuali credono di essere adatti, in ogni campo di attività, ad esercitare le loro facoltà superiori alla media, specialmente nel

campo dell' attività pratica; quel rammarico, per cui essi si accusano di pensare invece di agire, quasi che il pensare non fosse anche un agire. Illusione e rammarico benefici, del resto, giacchè sono in fine degli stimolanti; e quelli nati specialmente per pensare, così stimolati, finiscono forse col pensare ancora meglio e ancora di più. Ma la dottrina del Superuomo ha maggior potere sugli intellettuali, che non hanno un saldo e coerente patrimonio d' idee religiose, filosofiche, morali, come non è punto raro nel nostro tempo: anzi, la dottrina del Nietzsche non è essa stessa un tentativo di dare al mondo moderno vacillante una morale del tutto nuova, da sostituire a quella secolare del cristianesimo? Gli intellettuali incerti possono trovarvi un rifugio, una liberazione; o almeno illudersi di trovarveli: tanto più, se si riflette che gli «incerti» sono per lo più anche temperamenti di raffinata sensibilità. Sensibilità e sensualità sono termini molto affini e legati; e Zaratustra, promettendo il dominio e la gioia con la soddisfazione degli istinti, ha facoltà di attrarre col suo esaltante verbo i temperamenti sensuali. In Giorgio Aurispa, come già vedemmo, erano tutte queste favorevoli condizioni perchè egli subisse l' influsso di Zaratustra: Giorgio era un intellettuale di raffinata sensibilità, sensualissimo, senza freni morali, senz' alcuna religione, senza un suo particolare concetto e senso della vita, oscillante, mutevole. In tali temperamenti s'insinua agevolmente il verbo di Zaratustra: li lusinga con la promessa di tutto ciò che è nelle loro aspirazioni più profonde. Essi molto intendono e molto sentono, e credono anche di intendere e sentire assai più di

quel che intendano e sentano in realtà: perchè non dovrebbero accogliere un concetto della vita e una conseguente norma di vita, che assicurano ad essi, insieme, la soddisfazione d'ogni desiderio e il raggiungimento d'un felice equilibrio; che promettono la sottomissione della ribelle realtà a tutti i loro desiderii e ai loro sogni, a soddisfare i quali, pensano, essi hanno un sacro diritto? Quella dottrina, in altri termini, offre loro l'illusione di poter adeguare la realtà e la vita al loro io, la loro virtù pratica alla loro virtù di sensibilità e di pensiero. Per queste ragioni Gabriele D'Annunzio fu attratto dalla soluzione nietzschiana del problema della vita; e per queste ragioni lasciò che ne fosse attratto Giorgio Aurispa, che era sangue del sangue suo. Ma egli non si contentò di mostrare l'influsso del Nietzsche in quel suo personaggio. Il problema da risolvere era in lui, Gabriele D'Annunzio: in lui era il dramma. Egli era intellettuale e sensuale, egli era un visivo dall'anima disgregata nelle apparenze mutevoli del mondo esteriore, egli non sentiva i comuni vincoli morali del tempo suo, egli sentiva mancare un centro ideale alla propria personalità; ed egli, per conseguenza, doveva cercare delle « vie d'uscita ». Cercò e tentò quella della bontà, non solo nei personaggi dell'*Innocente* e del *Giovanni Episcopo*, ma in sè stesso, nelle effusioni proprie, nelle liriche del *Poema paradisiaco*. Non riuscì: tentò allora l'altra, più conforme al suo temperamento, la « via d'uscita » della « morale eroica », che gli veniva offerta in tempo dalla parola del Nietzsche. Credette di poter fare della « morale eroica » il proprio mondo, come, per esem-

pio, la mitologia greca fu il mondo d'Omero e la dottrina cattolica costituì il mondo di Dante. E da questa sua seconda personalità, che fu un'artificiosa soprastruttura, volle trarre per lungo tempo l'arte sua: da questa personalità falsa e voluta ricavò tutti i suoi Superuomini, e buona parte della sua lirica. Il suo dramma intimo è perciò serio e imponente, sebbene le manifestazioni di esso tocchino assai spesso, come vedremo, il ridicolo: è il dramma d'un uomo destinato da natura, nel tempo moderno, ad esprimere il più profondo linguaggio del mondo fisico, e che tuttavia si ribella al suo còmpito disperatamente; d'un artista, chiamato ad altro, il quale vuole non soltanto dar forma a tutto un mondo di complessi personaggi, che siano espressivi delle più squisite profondità psicologiche proprie del suo tempo, ma intende di plasmarli dal punto di vista di un'altissima concezione della vita.

Che cosa diventa dunque la dottrina del Superuomo in una persona viva e vera del nostro tempo? Varii casi possono darsi. Quella persona potrà farne un uso razionale: vale a dire, la dispoglierà del suo carattere astratto, e l'applicherà concretamente alla propria vita particolare, nell'ambiente e nelle contingenze di questa: diventerà, questa persona, più volontaria, forse meno scrupolosa rispetto alle norme e ai precetti meno essenziali della morale comune; e null'altro. Dovrà accorgersi per forza che sono astrattezze bell'e buone il ripudio assoluto della morale dominante, il predominio violento sugli uomini, e quell'aspirazione ad essere, fragorosamente, un vincitore, un distruttore, un creatore. Si convincerà di questa verità molto semplice: che

si é vincitori, distruttori, creatori, eroi, Superuomini, nell'esercizio della volontà razionalmente applicata, pur nelle più umili condizioni esterne di esistenza. Ed è questo il caso di una personalità forte, che accoglierebbe perciò la dottrina del Nietzsche purificandola e traendola al concreto. Un conflitto potrebbe avvenire nel processo di tale assimilazione, anche un conflitto gravissimo: quella persona potrebbe trovarsi in qualche momento, in una determinata circostanza, al bivio tra la morale «eroica» e la morale comune; voglio dire tra un precetto della prima, intesa ancora troppo astrattamente, e un comandamento della seconda, ridotto allo stato di sentimento nell'animo suo. Il caso sarebbe più o meno drammatico, e potrebbe passare nel dominio dell'arte, come una rappresentazione molto espressiva dei tempi. Forte resterebbe la persona, se non si facesse sopraffare dal precetto astratto; si mostrerebbe invece debole, se lasciasse a questo il predominio sulla sua coscienza, facendosi trascinare ad azioni, di cui dovrebbe, dopo, riconoscere l'irrazionalità. Una specie di Superuomo debole è Raskolnikoff di *Delitto e Castigo*. V'è poi il « caso Giorgio Aurispa », che è il più comune: quello dell'uomo ostinatamente inconseguente, per sempre schiavo delle proprie passioni e delle proprie tendenze, il quale ha solo una velleità d'innamoramento per la dottrina del Superuomo. Quell'innamoramento può essere più o meno profondo per qualche tempo, e, se raggiunge una certa profondità, esser causa di maggiori disordini e inconseguenze, quando nella persona i vincoli della morale comune non sieno abbastanza resistenti. Data, invece, la saldezza di tali

vincoli, l'ideale del Superuomo può restare in quella persona un perenne o ricorrente ideale. E casi più o meno simili e intermedii si possono immaginare, finchè si giunge al caso estremo, quello dell'uomo debolissimo. Possiamo figurarci una persona interamente sconvolta dal verbo di Zaratustra: uno che, essendo già disposto da tendenze psichiche e condizioni mentali anormali, diventi ossesso dal Superuomo. Per costui sarebbero realtà il dominio violento sugli uomini, le proprie attitudini a distruggere, a creare, a combattere, a rifare il mondo, e a metterselo magari tutto sotto i piedi. Non c'è limite, fino alla pazzia pericolosa, da affidarsi alle cure dell'alienista e alla protezione del manicomio.

Ora, quali di questi possibili Superuomini ha rappresentato il D' Annunzio in Claudio Cantelmo? Nessuno. Si dirà che l'arte è libera creatrice, e non deve riprodurre la comune realtà: l' artista ha facoltà d'inventare personaggi e avvenimenti, che nessuno incontrerà mai nella vita. Ma, piano. Nessuno meno di noi può disconoscere che l'arte non è la vita reale; ma nessuno più di noi può ribellarsi all' affermazione che l' arte sia una creazione dal niente. L'arte crea sul concreto e dal concreto: opera sempre su di un materiale «storico», anche quando possa sembrare a prima vista che crei in ambienti e tempi immaginarii. È una verità del senso comune questa: che, come non può esistere oggi nella vita una persona che sia, in tutto e per tutto, eguale alla persona, mettiamo, di Sardanapalo o di Catilina, così tale persona non può esistere in una rappresentazione artistica, che si svolga nel tempo presente. In altri termini, i personaggi

dati da un artista come appartenenti al tempo moderno debbono rispondere a quei caratteri di coerenza, che li rendono appunto personaggi del tempo moderno; salva restando, s'intende, l'intera libertà di creazione dell'artista stesso. O che forse noi abbiamo incontrato per via Raskolnikoff, siamo stati a cena con Pietro Besoukoff di *Guerra e Pace*, abbiamo conosciuto personalmente Giuliano Sorel di *Rouge e Noir*? Già osservammo, a proposito del demònico di Claudio Cantelmo, che questi non avrebbe potuto dare una figura corporale alla sua voce interna,senza trovarsi in condizioni psichiche morbose: solo il disordine mentale potrebbe spiegare verosimilmente le parole che Claudio sente pronunziare dalla bocca del suo antenato Alessandro, nel ritratto dipinto da Leonardo; anche se ammettiamo che quelle parole egli non le udisse proprio con l'orecchio. La stessa osservazione colpisce la persona di Claudio nella sua interezza. Il Cantelmo, così com'è presentato, è un ossesso dal verbo di Zaratustra. Già non è verosimile che un uomo normale ed equilibrato senta oggi in sè stesso delle energie barbariche dirette alla conquista del potere politico assoluto, all'assoggettamento violento ed allegro delle plebi; che egli le riconosca come energie genuine di razza, miracolosamente conservate; che le veda convergere ad un ideal tipo di latinità (ma che razza di latinità sarebbe mai questa?). Più assurdo ancora è però che un tale uomo, accogliendo alla lettera la dottrina del Nietzsche, pensi di coordinare le proprie energie al raggiungimento di questo fine: conquistare Roma; o, almeno, preparare un figliuolo che la conquisti. Grottesca è la fede di Claudio nella

virtù del figliuolo, di « colui che deve venire », e la sua ricerca della compagna o collaboratrice: certo, meno grottesco sarebbe stato un suo tentativo personale, immediato, per conquistare la Città eterna e il mondo con essa. V'è in tutto ciò un disconoscimento così enorme della sostanza storica da cui dovrebbe essere tratto un personaggio dell'arte appartenente al mondo moderno, che noi non sappiamo se restare più offesi o più meravigliati. In Claudio è abolito, è come se non fosse mai esistito, tutto il patrimonio d'idee, di sentimenti, di rapporti morali, che costituiscono l'uomo di oggi. Egli sorge sul vuoto; e, se per creazione s' intende ciò, ebbene, nessun personaggio dell'arte moderna è più « creato » di questo. È mai immaginabile che Claudio Cantelmo resti un uomo non dico superiore, ma normale e ragionevole, quand' egli non vede e non capisce nulla del mondo che lo circonda, ossesso com'è dall'idea che un uomo privilegiato per virtù di razza possa sovvertire la storia fino al punto di dettare da Roma la legge della violenza e, sia pure, del Sogno e della Bellezza? Ad un patto solo il d'Annunzio avrebbe potuto salvarlo davanti all'arte: facendo di lui un vero ossesso, cioè un folle, e rappresentandolo come tale. Avrebbe potuto anche rappresentarlo come non del tutto folle, con qualche residuo di ragionevolezza, quanto poteva bastare per dare al personaggio, drammatizzandolo, dei lucidi intervalli. Come sta, Claudio avrebbe dovuto essere però un pazzo completo: nessun limite trova la sua idea fissa nel mondo circostante; e neppure un limite si può considerare il suo indugio di fronte alla conquista di Roma, giac-

chè, l'abbiamo detto, è anche più pazzesca la sua ricerca di una compagna per la creazione di un Re futuro. Invece, il D'Annunzio presenta il suo eroe come un uomo non solo sano e ragionevole, ma dall'intelligenza acutissima, dallo sguardo profondo, dall'intuizione sicura: dotato d'ogni superiore facoltà di sensibilità e di pensiero. E l'assurdo artistico risulta lampante. Evidente appare il procedimento del poeta. Egli non ha « visto » nella sua fantasia il personaggio, vivo e concreto: lo ha « costruito » con le astrazioni di una dottrina; ha dato un nome, Claudio Cantelmo, ad uno schema ricavato dalla dottrina stessa; ha dato figura di persona intera ad uno stato d'animo che, con varie modificazioni, può essere solo uno stato d'animo, fra tanti altri, in un uomo d'oggi; ha convertito una tendenza, un desiderio, una norma di vita, o come altrimenti si voglia chiamare, in una totale personalità. Questo è tutto il semplicissimo segreto della falsità di Claudio Cantelmo e di tutti gli altri Superuomini d'annunziani, passati e (speriamo di no) futuri.

È necessario che il pubblico dei lettori si convinca di questo: che i Superuomini del D'Annunzio stanno fuori dell'arte: è necessario, prima di tutto, perchè le idee su questo punto si sono troppo confuse; ed è necessario poi, perchè il pubblico si disponga finalmente ad essere più aperto all'arte vera del poeta. Quella specie d'irritazione e di disgusto, che producono le opere « superumane » del D'Annunzio, le quali formano gran parte della sua ultima produzione, impediscono a molti di avvicinarsi con simpatia alle altre opere; impediscono perfino talvolta

di semplicemente ricordare le belle impressioni ricevute da altre opere. L' irritazione e il disgusto sono troppo forti; e a molti sembra non tanto di veder inquinata e sovvertita l'arte, ma la vita. Fissiamoci invece bene in mente questo: che i Superuomini del D' Annunzio non sono arte, che l'arte del nostro poeta è altrove, e anche nelle sue opere « superumane » quel che c' è di buono non è superumano. Aggiungiamo a ciò la considerazione che l'arte « superumana » del D'Annunzio rappresenta la tragedia intima del poeta, il quale vorrebbe superare la sua natura di sensuale e di visivo, per raggiungere le grandi complessità psicologiche e un'alta concezione della vita. In Claudio Cantelmo e negli altri Superuomini noi vediamo negato, come se non esistesse, il nostro patrimonio ideale tutto quanto: la nostra storia, i nostri concetti circa la vita, i nostri costumi, la nostra morale. Ebbene, non diamo l'onore, diciamo così, al poeta di credere che egli possa tanto: egli non lo può; egli è avvinto al suo tempo quanto noi. Egli può infrangere questi legami, solo negandosi come artista; e la sua condizione, per questo, non è felice. Solo così è possibile che ci avviciniamo a lui con la necessaria simpatia, per chiedergli il buono che egli ci può dare. Solo così, abbassandolo, noi possiamo esaltarlo. E, del resto, il pubblico non dovrebbe essersi già accorto che l'antipatia morale che suscitano i Superuomini d'annunziani è, in fondo, antipatia estetica? Quanti personaggi odiosi moralmente non ha rappresentato l'arte vera di tutti i tempi; e chi si è mai sognato di nutrire per essi quell'av-

versione tutta speciale che si ha per certe figure del nostro poeta?

Claudio Cantelmo è spiegato nella sua formazione nella prima parte del romanzo; e, dopo, che avviene di lui?

Egli, in tutto il resto del romanzo, è non altro che un contemplatore delle tre vergini, tra le quali deve scegliere la compagna. Risoluto a chiudersi in solitudine, elegge la sua terra di Rebursa, anche perchè qui, poco distante, è la famiglia delle vergini.

« Vivevano a Trigento, nell'antico palazzo baronale circondato da un giardino quasi vasto come un parco, i Capece Montaga: famiglia tra le più illustri e magnifiche delle Due Sicilie, caduta in rovina nei dieci anni che seguirono la disgrazia del Re, quindi ritiratasi a vita oscura nell'ultimo dei suoi feudi, in fondo alla provincia silenziosa. »

C'è il vecchio principe Luzio, fisso nella sua attitudine di rimpianto: c'è la principessa donna Aldoina, demente; ci sono due figli maschi, Oddo e Antonello, i quali intristiscono in un isolamento cupo, che non si capisce come non li abbia ancora condotti, anch'essi, alla demenza. La nobiltà magnifica e schiva di questa famiglia è falsa quanto l'atteggiamento di colui che va a contemplarla: è costruita con quella stessa astrattezza, di cui è composto Claudio; risponde perfettamente all'assurda disposizione di questi, che in essa deve eleggere la madre del Re di Roma. Giacchè abbiamo spiegato in qual senso l'arte dev'essere « storica », possiamo dire, senza tema d'esser fraintesi, che la fa-

miglia Capece Montaga è « antistorica » per eccellenza. E ci sono finalmente le tre vergini, Violante, Anatolia, Massimilla. Sarebbe stato ben strano che queste figure di donne avessero avuto delle personalità ricche di svolgimento, di fronte a Claudio che le contempla in un'attitudine fissa ed estatica. Anche esse sono fisse, e non appaiono al lettore come gli ordinarii personaggi dei romanzi, che si muovono e si svolgono: sono viste soltanto in certe attitudini plastiche o pittoriche. Molto appropriate riescono perciò le parole di Leonardo, messe dal D' Annunzio come motti alle parti del romanzo: « Grandissima grazia d'ombre e di lumi s'aggiunge ai visi di quelli che seggono sulle porte di quelle abitazioni che sono oscure... »; «... a sedere con le mani insieme tessute, tenendovi dentro il ginocchio stanco ». Si può comprendere tutto l'animo delle tre vergini, dall'atteggiamento in cui son viste la prima volta. Violante

« era sotto un alto arco di bosso, con i piedi nell'erba; e un lembo di prato per l' apertura si dileguava, in liste d'oro, dietro la sua persona.—Sorrideva senza avanzare, attendendo che noi le giungessimo da presso ; e pareva ch'ella offrisse al mio sguardo attonito la sua bellezza intera in quell'attitudine calma, su quella soglia verde ove forse le sue dita avevano recise le numerose viole che le ornavano la cintura ».

Dunque Violante è la Bellezza stessa, altera come la Bellezza dev'essere (sorrideva senza avanzare), ed è insieme la Voluttà (le sue dita avevano recise le viole). Ecco Anatolia:

« Veniva verso di noi quella che m'era stata rappresentata come la datrice di forza, la vergine benefica e possente, l'anima ricca e prodiga. Ella già appariva come un sostegno, poichè Antonello teneva il suo braccio sotto il braccio di lei misurando il suo passo incerto su la cadenza di quel passo sicuro ».

Tende la mano e dà il benvenuto all'ospite:

« E il suo gesto aveva una franchezza virile; e la sua mano nel contatto parve comunicarmi quasi direi un senso di forza generosa e di bontà efficace, parve d'improvviso infondere nel mio spirito una specie di confidenza fraterna ».

Ecco Massimilla:

« Io mi volsi e la vidi già prossima. Ella saliva gli ultimi gradi, col suo passo lieve, recando sul volto e in tutta la persona i vestigi del sogno in cui s'era immersa, l'intima poesia dell'ora trascorsa con un libro fedele nella solitudine d'un recesso noto a lei sola... La sua voce era liquida e argentina tra le labbra esigue. Il suo libro aveva per segnale tra le pagine un filo d'erba ».

Massimilla è, così, la personificazione della dolcezza, della sommissione, della femminilità più deliquescente: s' intende, da quel libro e da quel filo di erba, ch'ella prega, si macera, si profonderà nello amor divino. Ognun vede che i primi atteggiamenti delle tre vergini hanno quasi del simbolico: paion simboli l'immobilità e le viole di Violante, l'atto di Anatolia che sorregge il fratello e la sua stretta di mano a Claudio, il libro e il filo d'erba di Massimilla. E con « gesti » simili le tre sorelle si presen-

tano in ogni scena del romanzo, fisse. E Claudio, il quale sembra che non abbia null'altro da fare pel momento, le segue e le contempla in queste loro pose, incerto solo della scelta.

« Così, come già nella prima salita, io attraevo in me le tre forme integrali che offrivano a tutti i poteri del mio essere la gioia del manifestarsi e dell'appagarsi totalmente in una compiuta armonia. L'una—nel mio sogno—con la pura fronte raggiante di presagi vegliava sul figlio del mio sangue e della mia anima; e l'altra, come la piraùsta nella forma del metallurgo, viveva nell' intimo fuoco de' miei pensieri; e l'altra mi richiamava al culto religioso del corpo e conveniva meco in segrete cerimonie per insegnarmi a rivivere la vita degli antichi iddii. Tutte sembravano nate a servire le mie volontà di perfezione in terra. E il doverle disgiungere l'una dall'altra mi offendeva come un disordine, mi irritava come un sopruso del pregiudizio e del costume. »

Il Superuomo, senza dubbio, davanti alle tre desiderabili donne, pensava più a sè che al Re di Roma.

« Se il rigore della tua lunga constrizione non avesse altro compenso che l' ineffabile turbamento a cui t'abbandoni da ieri, già dovresti teco medesimo rallegrarti di tanti sforzi compiuti »:

così gli diceva il demònico, mentre egli andava per la prima volta a trovare le tre sorelle. Quale era questo turbamento, che poteva compensare tutti gli « sforzi compiuti »? Gli è che il giorno avanti egli s'era già inebriato, nel mandare un dono floreale alle vergini, pregustando l'amore! Anche il demò-

nico lo seguiva nel suo atteggiamento erotico. E quando Claudio sente di salire a vertiginose altezze (per effetto di che, se non delle « tre forme integrali » ?), il demònico arriva a dirgli una volta: « Ormai tu potresti fecondare il sale »!

C'è un nocciolo di poesia nelle *Vergini delle Rocce*. È proprio in questa diversione erotica del Superuomo. Il D'Annunzio ebbe, in germe, un'ispirazione genuina, nel comporre il romanzo: un' ispirazione dal motivo profondamente sensuale. Si tratta della febbre di un uomo ardente e curioso davanti a tre belle donne avidissime d' amore, digiune, e giunte in quel punto della vita oltre il quale, per una donna, ogni speranza è caduta: egli le tormenta, le punge, le inebria, le delude, le sconvolge, le innamora, trae tutta la possibile voluttà dalle loro anime tese; esse, lusingate o deluse, corrive o riluttanti, gli offrono a vicenda ed insieme il massimo di quell'acre gioia cui aspirano gli uomini intellettuali di fondo sensuale. Questo era il motivo buono. Da esso poteva ben nascere un bel romanzo, mosso, drammatico, forse coronato da una catastrofe violenta. Ma sarebbe temerario dire che il D'Annunzio avrebbe potuto scriverlo, dal momento che non lo scrisse. Quel motivo ha solo degli accenni di svolgimento. Così in un dialogo tra Massimilla e Claudio, quando questi crudelmente esorta la monacanda ad imprimersi bene nelle pupille tutte le maliose apparenze del libero mondo ch'ella sta per abbandonare; così in un altro, dove Claudio rivela ad Anatolia la propria scelta, caduta finalmente su di lei, ed ella, custode della triste casa cui ha votato la propria giovinezza, è costretta a rinunziare con

l'anima e il corpo lacerati. Sono accenni, nei quali anche le figure femminili escono dalla loro fissità e dalle loro pose; ma semplici accenni. Il dramma di Claudio, poichè tali esercizii estetico-erotici non si fanno senza tormento e rimorso, anche avrebbe dovuto essere sviluppato. Una volta egli dice:

« E nasceva in me quasi una volontà di violenza e di estorsione, d'avanti a quel segreto ch'esse stringevano; e mi salivano alle labbra quelle parole temerarie che possono d'improvviso aprire un cuor chiuso e sorprenderne la pena più nascosta o sforzarlo a confessarsi. Ma nel tempo medesimo una tenerezza pietosa mi piegava verso di loro quasi a chieder perdono d'un male ch'esse patissero da me in quel punto e d'un più aspro male che da me in futuro dovessero patire ».

È questo però un punto solo, e Claudio, in generale, resta irrigidito nel suo punto di vista, dal quale scorge soltanto le armonie delle « tre forme integrali ». Tutto il buono, cioè il vivo e il drammatico, è come soffocato: il movimento è paralizzato. Malgrado la grande violenza passionale (violenza di parole), che pervade tutta l' opera, questa ha nell'insieme qualcosa d'impietrito, quasi il racconto partecipasse della natura lapidea del paesaggio « dalle vertebre di roccia ». Noi già abbiamo visto che il D'Annunzio non ha mai dato vita nei romanzi, anche in quelli d' ispirazione molto sincera, a personaggi capaci di largo svolgimento; ma qui c'era qualcosa che gli impediva anche più di profondarsi nella vita delle persone. È vero che il Superuomo Claudio, quale è rappresentato nella prima parte, dimentica poi quasi i suoi propositi di dominazione

e di violenza, nel resto del racconto, e diventa soltanto il contemplatore delle tre vergini; ma è anche vero che la grande astrattezza del protagonista permane, sia pure nella sola fissità della sua contemplazione. Da questo punto di vista il romanzo non ha stonature. Quella rarefazione di aria « storica » che è al principio, sussiste nel sèguito: i Capece Montaga, abbiamo detto, non sono gente « storica ». Al D'Annunzio sarebbe sembrato di scendere da un alto tono idealistico ad un tono realistico, se nel sèguito avesse avvicinato i suoi personaggi alla realtà « storica »: eppure avrebbe fatto assai bene, giacchè quell'apparente intonazione idealistica, nel suo caso, è solo l'intonazione dell'astrattezza. Ad ogni modo, il principio gli paralizzò la mano per il sèguito. Vi sono nelle *Vergini delle Rocce*, come in tutte le opere d'annunziane, bellissimi paesaggi e splendide immagini di cose fisiche; ma si osservi come perfino nel paesaggio c'è qualcosa d' irreale e d'artificioso. Dò un solo esempio:

« La cupola del cielo s'era tinta d'una pallidità giacintina, e gli oliveti ne ricevevano la calma su le chiome ond'erano dissimulate le attitudini dolorose dei tronchi negri. Su i culmini delle rocce le nuvole assise non avevano ottenuto la porpora ma una veste di più delicato colore, che le faceva languire: pur taluna levava sulle compagne il capo altiero aspirando a una corona di stelle ».

C'è qui qualcosa di troppo, diciamo così, « ideale », introdotto per forza. Il paesaggio è come deformato da questa intonazione. Deformate sono anche altre figurazioni del fisico; e ciò potrà poi apparire da alcune immagini, che studieremo in sede separata.

Come *Il Piacere*, *L' Innocente* e il *Trionfo della Morte* presero insieme il nome di *Romanzi della Rosa,* l'altro ciclo, cominciato con *Le Vergini delle Rocce,* doveva chiamarsi *I Romanzi del Giglio*; ma *La Grazia* e *L'Annunziazione,* che dovevano seguire, si aspettano ancora. Probabilmente l'autore stesso non saprebbe dire che cosa dovessero contenere. L'unica cosa certa è che *Le Vergini delle Rocce* non hanno una fine; ed è come se la loro essenza, « statica » per eccellenza, avesse loro impedito di avere una qualsiasi catastrofe.

II.

IL PAROSSISMO DEL SUPERUOMO.

(GIOCONDA - GLORIA - PIÙ CHE L'AMORE).

È bene veder subito quali furono gli eccessi che raggiunse il Superuomo d'annunziano; e io indico questo capitolo specialmente ai grandi odiatori del D' Annunzio. Non perchè gioiscano soltanto della critica necessariamente severa; ma, come ho detto innanzi, perchè si liberino di tutto il falso e peggior D' Annunzio, e si dispongano ad accogliere il vero e migliore. I tre drammi che analizziamo, *Gioconda* ('99), *Gloria* ('99), *Più che l'Amore* ('06), presentano il Superuomo nella sua massima astrattezza: non soltanto; ma sono la massima negazione dell'arte, ciascuno nel suo complesso, con tutti i personaggi e l' azione che li lega. Oltre di essi non è andata la falsità del nostro poeta, da quando egli credette di potersi creare un mondo artistico partendo dalla dottrina del Superuomo. Come si vede, qui non ci preoccupiamo punto dell'ordine cronologico. Perchè dovremmo preoccuparcene? Dalla *Gloria* a *Più che l'Amore* corrono sette anni; e i due drammi si equivalgono: segno evidente che nel poeta quello stato di falsità è durato a lungo, in tutta la sua forza; pur permettendogli, d'altra parte, di fare nell' istesso periodo la sua migliore poesia, nelle *Laudi*. Queste contradizioni si spiegano, e il

nostro studio stesso le spiegherà; non cessano però di essere singolarissime del nostro poeta.

Passiamo dunque dal romanzo al dramma nell'opera d'annunziana. Questo passaggio non avvenne nel D'Annunzio perchè egli intese più sinteticamente, e solo nel loro « parlare », i personaggi che gli presentava la sua fantasia: il dramma è appunto la visione poetica di un'azione, di cui le figure appaiono determinate da tratti più sintetici (tanto per intenderci) che quelle del romanzo; e questi tratti consistono nel loro « parlare », restando assorbiti i processi interni « non parlati », e passando in secondo piano ogni altra determinazione. Già da quello che si è detto finora, ognuno può vedere che il passaggio dalla forma del romanzo a quella del dramma non poteva avvenire nel D'Annunzio per simili sostanziali ragioni. Egli non era stato, neppure nei suoi romanzi migliori, un vero creatore di persone: anche nei personaggi che vide meglio, egli vide meglio solo i loro processi interni, e li falsò quando li fece parlare. Niente era dunque estraneo al temperamento poetico di lui quanto il dramma. Io dico, in una forma che può sembrar paradossale: il D'Annunzio diventò drammaturgo, cioè scelse la forma d'arte che a lui doveva presentarsi come un ideale quasi irraggiungibile, quando appunto s'intese vuotato d'ogni sincera ispirazione, con le sue forze poetiche stremate. Vedemmo per quali ragioni egli cominciò a scriver dei romanzi. Ma quelle ragioni già non sussistevano più per le *Vergini delle Rocce*, le quali, con la loro fissità, con quel sèguito di pose e di gesti, non han nulla del romanzo vero e proprio. Le *Vergini delle Rocce* furono ancora un ro-

manzo, solo per semplice inerzia del poeta, che si trovava già quella forma d'arte tra le mani; e lo stesso dicasi del *Fuoco*, che seguì. Quando egli assunse come materiale dalla sua arte il Superuomo e tutto quel mondo astratto e vuoto che il Superuomo porta con sè, non sentiva la necessità, appunto perchè l'ispirazione era falsa, di questa forma artistica a preferenza di quell'altra. Ogni forma doveva essergli indifferente. Scelse prima il romanzo per inerzia; passò poi al dramma anche per inerzia, ma in un altro senso. Le *Vergini delle Rocce* e il *Fuoco* sono romanzi brevi; ma più breve dovette sembrare al poeta la forma del dramma. Il D'Annunzio ha dato prova di una resistenza straordinaria alla falsa ispirazione; ma tutto ha un limite; ed egli probabilmente (per me certamente) si appigliò alla forma del dramma, come a quella che offriva limiti più rigorosi e insieme più brevi al suo pertinace lavoro sul vuoto: risparmio di fatica, se pure egli non se n'è mai accorto. Si dirà che la sua produzione drammatica non comincia proprio col Superuomo, giacchè egli aveva scritto e pubblicato, prima della *Gioconda*: il *Sogno d'un Mattino di Primavera* e la *Città morta*. Ma queste opere, lo dimostreremo, se non hanno tra i personaggi un vero Superuomo, sono frammenti tuttavia, anch'esse, di quel mondo astratto cui il Superuomo appartiene. Altri vorrà spiegare il passaggio del D'Annunzio dal romanzo al dramma con ragioni esteriori, come, per esempio, la brama del successo teatrale. E neppur questo si può dire; prima di tutto, perchè a chi, come il critico, non deve guardare superficialmente, non è lecito fermarsi alle cause occasionali che ope-

rano in un artista: quando si è detto che il D'Annunzio potè darsi al teatro per maggior desiderio di notorietà, non si è detto ancora niente, e resta sempre da sapere perchè in quel momento egli potè cedere, in quanto artista, alla lusinga di motivi estranei all' arte. In secondo luogo, il D' Annunzio, per quanto grande sia stata la sua manìa di *réclame,* ha obbedito nel suo lavoro, sempre e sopratutto, alla propria voce interna, buona o cattiva che fosse, e non alle esigenze del pubblico: su queste esigenze è stato cieco fino al punto di sperare in un successo grande di *Più che l'Amore*! Restano dunque le ragioni da noi dette, per spiegare il passaggio al dramma.

Nella *Gioconda* il Superuomo è un artista, uno scultore, Lucio Settala; ed è noto che l'azione consiste nella disperata contesa di due donne per amore del protagonista: Silvia, sua moglie, e la Gioconda, una modella. La moglie perde le mani, per salvarlo, sotto un capolavoro di lui, abbattuto dalla rivale. Lucio Settala è dunque il Superuomo in quanto artista, come il protagonista della *Gloria* è il Superuomo in quanto politico, e quello di *Più che l'Amore* è il Superuomo in quanto esploratore. Si sa da tutti che gli artisti sono per lo più uomini esclusivi, e dai quali, talvolta, i legami comuni della vita sono allentati o infranti a vantaggio del fine supremo della loro esistenza: l'arte. Il D'Annunzio aveva in questo fatto quanto gli bastava per comporre un Superuomo. Se avesse visto davvero nella sua fantasia la persona di un artista (e quindi un semplice uomo), avrebbe resa concreta quella esclusività dell'artista stesso, l' avrebbe portata cioè nel

complesso di un' anima, e quindi drammatizzata. Invece, della forza incoercibile per cui l' artista ripone il supremo interesse della sua vita nell' arte, egli fece una persona; d' un motivo psicologico isolato, vale a dire d' una astrazione, fece un personaggio; e non nacque un uomo, ma un Superuomo. Lucio Settala è « frenetico di forza e d' orgoglio », dice che considera il mondo come il suo giardino, e ha « tutte le avidità dinanzi a tutte le bellezze ». Dice: « Io sono nato per fare le statue. Quando una forma sostanziale è uscita dalle mie mani con l' impronta della bellezza, l' officio assegnatomi dalla natura è per me compiuto ». Ma è un uomo quello che può parlare così? Quello che Lucio dice di sè potremmo dirlo noi, parlando di un artista in generale, astraendo cioè dalle singole accidentali personalità di tutti gli artisti, e guardando unicamente a quella che è la spinta fondamentale di tutti loro. Dunque, quelle parole non sono pronunziate da un uomo, ma da un' astrazione fatta persona. Non si esclude che anche un artista veramente uomo possa affermare di sè quel che dice Lucio Settala; bisogna però che egli sia messo in particolari condizioni drammatiche, le quali giustifichino la sua ribelle e disperata esaltazione. Ma tale dramma non è nell'opera d'annunziana, in cui non vi sono contrasti, e tutti i personaggi sono schemi concettuali, come il protagonista. Lucio dice ancora:

« Mille statue, non una! Ella è sempre diversa, come una nuvola che ti appare mutata d'attimo in attimo senza che tu la veda mutare. Ogni moto del suo corpo distrugge un'armonia e ne crea un'altra più bella. Tu la preghi che si arresti, che rimanga immobile; e a traverso tutta la

sua immobilità passa un torrente di forze oscure come i pensieri passano negli occhi. Comprendi? Comprendi? ».

Parla della sua modella; e il modello diventa così una cosa astratta: dov'è mai quell'artista che riponga la sua genialità tutta in un modello? La Gioconda, nell'anima di Lucio, non è un modello, ma il simbolo del potere che può avere un modello su di un artista. Si senta questa: « Quando ella tese la mano sul marmo che aveva scelto e volgendosi mi disse: « Questo », tutta l'alpe dalle radici alle cime aspirò alla bellezza ». La Gioconda è però un simbolo non solo nell'anima dell'artista innamorato, ma per sè stessa: è il simbolo che ha acquistato coscienza di sè in un'astratta figura di donna. Essa è non altro che una voce, la quale dice, in forma personale, il potere astratto che la bellezza naturale può avere sull'artista, e l'aspirazione della natura a sublimarsi nell'arte. La Gioconda non ama Lucio come uomo. Ha conservata fresca, durante la malattia di lui, l'opera in creta non finita; e dice alla rivale, Silvia:

« Ah voi non potete comprendere questa impazienza della materia a cui fu promesso il dono della vita perfetta! È là; la creta è là. Quel primo spiracolo ch' egli vi aveva infuso, io l'ho conservato di giorno in giorno come si bagna il solco dov' è il seme profondo ».—« Voi non potete sentirvi sicura qui come nella vostra casa. Questa non è una casa. Gli affetti familiari non hanno qui la loro sede; le virtù domestiche non hanno qui il loro sacrario. Questo è un luogo fuori delle leggi e fuori dei dritti comuni. Qui uno scultore fa le sue statue. Vi sta egli solo con gli strumenti della sua arte. Ora io non sono se non uno

strumento dell'arte sua. La natura mi ha mandato verso di lui per portargli un messaggio e per servirlo. Obbedisco; lo attendo per servirlo ancora. S'egli ora entrasse, potrebbe riprendere l'opera interrotta che aveva incominciato a vivere sotto le sue dita ».

Ella, così, dice di sè quello che Lucio stesso avrebbe detto di lei. È naturale: due astrazioni possono bene convertirsi l'una nell'altra.

Nelle *Vergini delle Rocce* il Superuomo domina tutti: la famiglia Capece Montaga, meno la madre perchè demente, è tutta affascinata da lui; le tre sorelle se ne innamorano. Ma là le persone del romanzo hanno pure una certa indipendenza rispetto al protagonista, hanno qualche tratto pel quale non restano addirittura assorbite da lui; invece, nelle opere più spiccatamente « superumane » del D'Annunzio gli altri personaggi non esistono se non per ammirare, amare, esaltare l'eroe, e sacrificarsi per lui. Sono voci eguali e monotone, che stanno ad esprimere l'astratto potere di dominazione del genio. Anatolia, Violante, Massimilla avevano, se pure in pose e in gesti, un loro carattere; le donne, che specialmente sono devote ai Superuomini in altre opere, non hanno alcun tratto che le distingua l'una dall'altra: sono tutte, o la quintessenza della perfetta femminilità, come Silvia, o meravigliose suscitatrici di energie, come la Gioconda. Bisogna dire che ad uomini così grandi non possono convenire doni meno preziosi. Silvia Settala ha tutte le virtù immaginabili, e tutte le depone ai piedi del marito fedifrago. Quand'egli ritorna per un momento a lei nella convalescenza (periodo, sempre, di « bontà » per gli eroi d'annunziani), ella gli dice:

« Che è mai il dolore patito, che è mai il silenzio costretto, e che è una lacrima, e che è un sorriso, al confronto di questa piena che mi trasporta? Sento che più tardi, per te, per te, mi rammaricherò di non avere a bastanza sofferto... ».

E pur nel massimo abbandono, pensa a scoprirgli la fronte: « Bella fronte possente, segnata, benedetta! Che tutti i germi della primavera s'aprano nei tuoi pensieri nuovi! ». — Ma gli amici? Gli amici dei Superuomini d'annunziani non dànno la loro anima con minor trasporto delle donne innamorate. Nella *Gioconda* ce n'è due. Cosimo Dalbo, il quale ha un residuo di personalità indipendente solo quando pensa ai proprii viaggi, parla così della statua, a Lucio:

« Ella sola sarà salvata, vivrà in eterno; e tanto dolore non sarà stato sofferto invano, tanto male non sarà stato inutile, se ancòra una cosa bella si aggiungerà all'ornamento della vita ».—« Ma tu hai già obbedito al comandamento della natura, generando il capolavoro. Quando vidi la tua statua, pensai ch'ella ti fosse liberatrice. Tu hai perpetuato in tipo ideale e incorruttibile un esemplare caduco della specie. Non sei dunque pago? ».

L'altro amico, Lorenzo Gaddi, che è poi il vecchio maestro di Lucio, pare che abbia l'unica funzione di far intendere a tutti che il male fatto dal suo glorioso discepolo è inevitabile, come quello che il genio deve produrre per forza intorno a sè. Rammenta il primo giorno che gli mise la creta tra le mani: « Gli uscì dalle mani una specie di maschera confusa, in cui s' intravedeva non so qual linea-

mento eroico »; il Settala segnò intorno a quella testa una corona di lauro: « Quanto mi piacque! Egli volle coronare nella creta il suo sogno inespresso. La fine della sua giornata fu un atto di orgoglio e di fede. Lo amai da quell' istante, per quella corona ». Al Dalbo, che viene a trovare Lucio, il vecchio maestro Gaddi dice:

« Voi lo vedrete fra poco, Dalbo. La sua sensibilità è pericolosa. Le persone che lo amano possono fargli molto bene e molto male. Una parola lo agita e lo sconvolge. Siate attento ad ogni vostra parola, voi che lo amate. A rivederci. Bisogna che io vada... ».

E va; dopo, immaginiamo, aver pronunziato queste parole a bassissima voce.

A mostrare quanto la *Gioconda* sia fuori dell'arte, basterebbe il personaggio di Sirenetta. Silvia la definisce così:

« Una veggente, che ha il dono del canto; una creatura di sogno e di verità, che sembra lo spirito del mare. La conoscerete e l' amerete con me. Conoscendola, udendola parlare, si comprendono molte cose profonde. Certo, vi parrà perfetta: ella dà sempre e non chiede mai ».

Parole senza senso. La Sirenetta, che è poi una demente vagante lungo il mare, ricorda le mani di Silvia:

« Erano belle come se le avesse fatte l'alba con un fiato, bianche come il fiore della maretta, più fini di quei ricami che fa il vento nell'arena; si movevano come il sole nell'acqua, favellavano meglio della lingua e delle pu-

pille, quello che dicevano era come una parola benigna, quello che prendevano per donare doventava tutt'oro. Me ne ricordo: le vedo, le vedo. Un giorno giocavano con l'arena tiepida: l'arena passava tra le dita come in un vaglietto e si piacevano nel gioco... ».

Dove siamo? Forse che il D'Annunzio ha voluto innalzare il tono della sua rappresentazione fino a quei mondi immaginarii che costituiscono la *Tempesta* o il *Sogno d'una Notte di Mezza Estate*? Ma la *Gioconda* vorrebbe avere la coerenza e la struttura del mondo moderno, realistico, quale noi lo vediamo. E in questo mondo una scema è una scema, non uno « spirito ». S' immagini la Sirenetta, per esempio, nel *Piacere*; e se ne vedrà tutto l'assurdo. Essa si spiega semplicemente così: non c'è limite all'arbitrio d'un artista, quand'egli è vuoto della logica d'una qualsiasi ispirazione.

La *Gloria* può considerarsi come strettamente congiunta alle *Vergini delle Rocce*. La differenza è in questo: Claudio Cantelmo, prima di tentare una rivoluzione in Roma per iniziarvi un rinascimento aristocratico e latino, si ritira in solitudine e pensa sopratutto a « colui che deve venire »; il protagonista della *Gloria*, Ruggiero Flamma, contro « le dilapidazioni, le frodi, il traffico immondo, tutta la vergogna » di Roma « demagogica », opera senz'altro la rivoluzione. Nel romanzo il D'Annunzio si era arrestato davanti alla conquista di Roma; in questo dramma l'affronta risolutamente.

Peraltro, anche il Flamma si era lungamente preparato:

« Io ho vissuto per anni solo, nella mia casa nuda, solo con un pensiero dominante, solo con una verità inespressa. Io ho divorato in solitudine e in silenzio tutti i fumi del mio orgoglio, che mi soffocavano, finchè non li ho sentiti dentro convertirsi in fuoco vivo e durevole, in turbine di passione. Allora mi sono gettato nel più folto della mischia. Il mio spirito non ha più conosciuto riposo. Io non ho più aspirato al bene dei giorni, ma a compiere la mia opera. Qualcuno di voi mi è stato compagno dalla prima ora; ed è testimone. Quella verità, nata in me al contatto con la terra, ovunque si propaga, penetra a dentro, turba, agita, solleva. La sua nobiltà è nella sua origine; la prova della sua resistenza è nell'ampiezza del suo cammino ».

L'impresa di Ruggiero Flamma è una fiamma « che vigoreggia al soffio del vento avverso, col motto *Vim ex vi* » ; un giorno egli disse al suo dèmone: « Guardami dalle piccole vittorie. Dammene una sola e grande »; egli è « colui che desidera il mondo » : è un Superuomo perfetto. Non sarebbe opportuno domandare quale sia più precisamente quella « verità », con cui egli è rimasto chiuso per tanto tempo : la sapranno bene i suoi discepoli, che compiono, in nome di essa, la rivoluzione! Nè più logico sarebbe chiedersi se esista una « verità », con la quale un uomo possa oggi impadronirsi di Roma. Bisogna chiudere gli occhi e credere: forse, a conquistar Roma, è sufficiente essere un « ideal tipo latino » !

« Ah, certo, egli saprebbe nobilitare la vita. Quest'uomo pubblico non ha dimenticato che la vita italiana fu l'ornamento del mondo! Ha il senso del decoro latino, l'istinto del nostro genio originale. Non fummo attratti

verso di lui da questo? La sua lode sta nell'aver tentato di risvegliare ovunque un tal senso, un tale istinto .... Incredibile, non è vero ?, che un così grande rivolgimento siasi potuto compiere senza distruzioni barbariche su le città belle. Eccoci nelle sale d'un palazzo confiscato, dove le mitologie restano intatte su le vecchie mura e l'acqua canta nel porfido come al tempo di Paolo III... Si può ancora vivere in letizia... ».

Così dice uno dei suoi partigiani; e, certo, tutto il rivolgimento, con o senza distruzioni barbariche, non è credibile. Tuttavia Ruggiero Flamma lo compie in modo semplice, forse pronunziando soltanto dei discorsi sulle Repubbliche e i Comuni italiani:

« Quando mai le virtù attive di un popolo, la varietà delle opere, la sapienza degli istituti, la prevalenza degli ottimi, il fervore della passione civica, l'impronta dell'uomo sulla cosa, l'utensile fatto vivente, le pietre adunate da un decreto di gloria, la potenza pubblica epressa dall' edifizio, la città scolpita come un simulacro, tutta quella grande concordia discorde che costituiva lo stato libero, quando mai ebbero un dimostratore più efficace e più caldo ? ».

Senza dubbio, egli affascina con la « parola »:

« Oggi, Corenzio, hai perduta una meravigliosa ora di vita (*si noti: « vita »)* ! Due volte egli è stato quale il nostro sogno l' ha figurato e invocato. Mai egli aveva espresso con tanto nerbo d'idee il dramma della stirpe. Il soffio della sua eloquenza non era mai stato così ardente e forte. L'anima stessa della patria palpitava dinanzi a noi con tutti i suoi mali e con tutte le sue speranze. Dalla parola tutto era fatto grande ».

Ah, la « parola » ! Ecco ancora la « parola » pigliata per vita : « Quando ho veduto discendere Ruggiero Flamma dal suo scanno, ho pensato : « Ecco un uomo che stasera brucerebbe il mondo ». La parola « parola » assume un gran senso nel dramma. Pare che il D'Annunzio, ritenendo insufficiente, come motivo della rivoluzione, il rinascimento latino, voglia vedere un motivo più grande in una certa « parola » del suo eroe. Uno dei partigiani dice: « Ah dica, egli una parola... ». Ruggiero stesso promette: « Considero questa notte come una vigilia. Domani la mia parola sarà detta e trasmessa ». Ma quale « parola » ? I suoi partigiani (e si è visto come parlino di lui) attendono tutti la « parola ». Uno di essi, per incitarlo, arriva a dirgli : « È mezzogiorno, Flamma : una buona ora pel coraggio dell' uomo ». Ed egli, neppure a mezzogiorno, dice la « parola » !

È incredibile la semplicità con cui si compie la rivoluzione ; nè meno stupefacente è la semplicità del nuovo ordinamento. Il Flamma distribuisce: la terra a Marco Agrate, il mare a Sebastiano Martello, l'arte a Sigismondo Leoni, che, dopo il trionfo, scolpirà la statua colossale della patria. La vigilia del giorno supremo, Ruggiero congeda così i suoi amici : « Ricordatevi. Ciascuno oltre le sue forze ! V'è gloria per tutti. Arrivederci ! ». Tutto, dunque, è facile e piano ; e la didascalia avverte, quasi a mostrare che siamo effettivamente in un altro mondo, che, nello stringersi delle mani, « il fervore delle volontà concordi consacra la nuda stanza » ! Peccato che una donna (ah, le donne!) perda questo eroe. Ruggiero si accorge di essere diventato una cosa nelle mani della Comnèna. Dice :

« ....e io ho servito il suo desiderio tirannico come se fosse il mio, perdutamente; perchè la sua volontà è suggellata sulla mia volontà, intendi?, e la mia vita è avviluppata dalla sua vita come il rogo dal suo fuoco stesso ».

La Comnèna lo invoca liberatore:

« liberatore per la gioia, per il gran respiro, per il gran volo, per la sete che scopre le fonti, per la fame che sceglie il suo frutto, per il coraggio che cerca il suo rischio, per la musica della vita bella! ».

Dicono di lei: « Ah, ella è una meravigliosa conduttrice di passioni umane! ». Ruggiero le dice:

« Tu fai violenza alla mia fortuna; tu sei implacabile, tu non dài tregua. Tu vai innanzi a tutte le cose ignote e terribili come se ti fossero familiari. Veramente il rischio è un mastino che ha mangiato nelle tue mani. Lo dicesti. Non hai paura d'esser divorata... ».

Ella a lui: « Io sono la freccia pel tuo arco. Mandami al segno ». Temendo che egli possa indebolirsi e riposare anche per un momento, gli provoca contro un nemico. Ed egli è trascinato dall' implacabile; egli che pure, diamine!, vorrebbe avere un istante di tregua:

« Si, sono pronto. Tu avrai quel che t'ho promesso, e più ancora tu avrai perchè tu ti sazii. Per te ogni giorno io tenderò la mia vita verso le mire che non fissò nessuna speranza. Per te ogni mio giorno sarà impresso da un'azione potente in cui tu riconoscerai la specie della mia anima come in un suggello imperiale. Tu sarai sazia; la tua gioia eromperà da te con le grida e le risa. Ti vedrò

gioire tutta, dalla corona ai piedi, nei palpiti della mia guerra. Il tuo grande amore senza compassione sarà il sole sul mio capo. Non avrò più ombra. Non penserò alla morte...».

E allora la Comnèna ha ragione di inebriarsi:

« Ah, il tuo coraggio che canta! Il tuo sangue è pieno di melodia... Non hai ora in te tutta la melodia del mondo? Nessuna cosa ha tanta musica quanto il coraggio che sale. Io la sento, io la sento...».

Ma, infine, il coraggio di Ruggiero Flamma non sale sino al punto da resistere alla folla che gli si rivolta contro. Chiede alla donna che lo uccida; e la donna esegue, poichè egli è vile! Ma chi è mai questa donna? Forse l'Ambizione? Il genio stesso di Ruggiero, più forte di lui uomo? Di fronte a tale furiosa figura simbolica si sente quasi la nostalgia di quell' altra « suscitatrice », la Gioconda, tanto più discreta.

Più che l'Amore seguì dopo sette anni alla *Gloria*; e, se non è inferiore a questa, sta almeno allo stesso livello: del resto, è difficile stabilire gradi di bruttezza tra cose troppo brutte. Il Superuomo di questo dramma è Corrado Brando, un esploratore africano, il quale, poichè nessuno pensa a fornirgli i mezzi per l' esplicazione del suo genio, ammazza e deruba un usuraio. Egli è fisicamente ossesso dai ricordi africani: ha una morbosa nostalgia dei calori, colori e odori del continente nero, specialmente degli odori. Mentre tenta la sua fortuna alla bisca: « il lezzo nauseante delle pomate e dei fiati guasti si mescolava in me all'odore imaginario della mia

carovana e al soffio dell'Oceano Indiano ». Ricorda di aver avuto « nelle narici quell' odore d'Africa che non abbandona mai più il ceryello di chi l'ha fiutato una volta ». Anche nella didascalia del secondo atto o episodio c'è, nella stanza di Corrado, « l' odore indefinibile del Sud ». Tutte le sue sensazioni sono violentemente, come dire ?, africane : « Pareva che mi risalisse al cervello l'idromele dei Galla, o che mi tornasse improvviso un accesso del Mukunguru, della febbre d'Africa ». Ecco un'immagine degna d' un esploratore senza scrupoli : « Cerco, infatti, la mia libertà. Ho abolito il mio passato dietro di me, ho schiacciato la vecchia maschera brutalmente, come col calcio del fucile si fa del ceffo di uno schiavo una cosa informe » : parla così uno che veramente ha sentita qualche volta la voluttà di quella selvaggia prepotenza. Del resto, Corrado Brando dice : « Sono di quelli che portano dentro di sè la bestia selvaggia e, lontani dal deserto, nella ressa degli uomini, non hanno altra scelta se non tra la cupidigia e la mortificazione, tra il crimine e l' ignavia ». Con questi elementi il d' Annunzio avrebbe potuto costituire un personaggio vero, che sarebbe stato il febbricitante dell'avventura, l'uomo civile dal fondo selvaggio sommosso, una vittima dell' ossessione « nera ». Noi conosciamo degli uomini cosiffatti. In taluni accenti di Corrado Brando, sotto l' amplificazione che è nello stile di tutto il dramma, sentiamo qualche sincerità. Invece il poeta ridusse il Brando a Superuomo. Già per averlo intravisto nella sua natura selvaggia, attraverso le sue « nere » sensazioni nostalgiche, noi dubitiamo che Corrado possa sentire con passione il lato nobile,

cioè scientifico ed umano, dell'avventura africana; e poco gli crediamo quand'egli dice: « Ebbene: io sono modesto: oggi mi contento di rischiare la pelle per sapere se l'Omo appartenga al sistema del Nilo o sbocchi nel lago Rodolfo ». Ma questo suo interesse ideale è poca cosa nell'anima immensa di lui, quale il D'Annunzio ce la fa vedere. Che Corrado Brando sia un uomo superiore, toccante quasi la divinità, che sia un genio e un altissimo eroe, si vede da tutto: da ciò che egli dice di sè stesso, da ciò che ne dicono gli altri personaggi, tutti suoi schiavi, dall'elogio di lui che spira in ogni parola del poeta. E siamo sempre così in quell'astrattezza che conosciamo, in quella profonda « antistoricità » d'annunziana, fonte di tanti colossali errori artistici. Un esploratore africano può essere un genio, e come tale venir considerato? Nell'ipotesi che Corrado Brando fosse soltanto un ardito esploratore, egli potrebbe anche suscitare intorno a sè molta ammirazione: la vita civile ci ammollisce, e noi stimiamo assai, per reazione, il coraggio e l'audacia; senza dire che si può stimare, in un esploratore, la passione ideale per la conquista scientifica ed umana. Ma non oltre questo, almeno nelle persone ragionevoli. L'eroe del nostro tempo, se eroi possono esservi, non è già l'esploratore africano. Si dirà che basta la ferrea volontà di Corrado Brando a far di lui un uomo superiore. Ma, in primo luogo, questa ferrea volontà non si vede, se non vogliamo chiamar virili azioni i moti incomposti di rabbia del personaggio e il suo pazzesco assassinio; e poi e poi, che è mai, nella stima che noi ne facciamo, una volontà diretta ad un piccolo fine? L'ammire-

remo, senza dubbio; non diremo che colui che la possiede è un uomo superiore o un genio. Ci vuol altro! Ma Corrado Brando, se è qualcosa come uomo, è un ossesso, non è un volontario! Intanto si senta la magnificazione che di lui fa il poeta. Il Brando ha il diritto di chiamare « insetti » gli altri uomini: « Senti gracchiare i corvi su la Torre delle milizie? Si posano sempre a quest'ora. Senti il romorio degli insetti umani? ». Che cosa gli resterebbe da fare in Italia?

« E io? che potrei io fare? tornare in Sardegna, al Monteferru, a saggiar qualche miniera esausta? o mettermi al servizio d'un intraprenditore ladro? costruirgli su false fondamenta riempite di macerie una grossa gabbia crivellata di buchi per ingabbiare la scrofola e l'epilessia dei proletarii? ».

Ha ragione. E, del resto, che è per lui la scoperta stessa delle sorgenti dell'Omo?

« Tu sai che se cerco la via ignota, la cerco per svelare me a me stesso. Superare il pericolo non mi vale se non a superar me stesso. I più grandi spazii io li percorro nell'invisibile, dentro di me. Toccare la sorgente o la foce di un fiume non mi vale se quella gioia non illumina nel mio spirito una cima più alta ».

Quali sono queste cime più alte, quei più grandi spazii, non domandiamo; come non domandiamo che cosa egli, superando un pericolo, superi in sè stesso. L'amico Virginio gli dice: « Il Buonarroti disse, per te: « Io son tenuto a amare più me che gli altri ». Anche soggiunse per te: « Non ho amici

di nessuna sorta e non ne voglio ». Tu ti mostri oggi fedele al suo insegnamento ». Maria Vesta, la creatura dolcissima e paradisiaca, che ha dato al Brando tutto quello che poteva dargli, si domanda ogni giorno : « V'è una maniera migliore di appartenergli ? La troverò ». Smarritamente la disgraziata fanciulla cerca ogni conforto per lui : « Ciascuno di noi vorrebbe trovare un modo di dar pace a quella grande anima tormentata, o di darle tregua almeno, perchè non consumi tutta la sua forza nel suo tormento ». E smarritamente, quasi terrorizzata, gli rivela che c'è ormai un frutto del loro amore : « Devo dirtelo ? Le labbra ti si fanno bianche ? Mi perdoni?». Virginio, fratello di lei, quando ha saputo ogni cosa, e ha saputo anche che Corrado deve passar sopra al dolore della sorella e partire, trova ancora il modo di ricordargli questo particolare della loro vita di studenti : « Dormivi sempre senza guanciale, col braccio sotto la testa, sicuro e leggero come se ti sostenesse la terra e ti proteggessero le stelle ». Ah, D'Annunzio, come avete resistito a tanta falsità ?

Degli altri personaggi è inutile parlare. Maria e Virginio sono già abbastanza definiti da quel che s'è visto. Virginio dice alla sorella :

« Tu sei la mia armonia. La musica che fai con le tue piccole dita non vale quella che fanno intorno al tuo viso i tuoi pensieri involontarii. Tu allarghi ogni giorno i limiti del mio focolare, sino all' orizzonte. Quando tu sei là, mi sento come in mezzo a una grande prateria dove soffia un'aria che nel corpo e nell'anima cicatrizza tutto ».

È dunque la donna ideale. La professione di Virginio è questa : ingegnere d'acque ; oltre quella, s'in-

tende, di devoto del Superuomo. Si direbbe, da quel che dice della propria professione, che sia anch'egli un Superuomo. Peccato che lo schiacci la grandezza di Corrado!

» E, se io determino l'angolo d'uno sbocco o una sezione di minima resistenza, la pressione di una condotta o lo spessore d'un serbatoio, la curva interna d'una paletta o la sua inclinazione sul raggio, io sento rinascere in me quel sentimento primitivo delle energie naturali che faceva religiosa l'anima dello statuario greco intento a figurare il mito cosmico nella statua bella ».

Nell'operare con l'acqua, sente perfino che la sua acqua

« è la stessa per cui la mia sete comunica con la sete di tutti gli uomini, la stessa per cui si compie il prodigio segreto nella macchina delle nostre ossa, la compagna dello sforzo e dello strazio umano, acre nel nostro sudore, amara nel nostro pianto ».

Lasciamo stare, perchè l'esamineremo qui in sèguito, la stranezza di questo parlare, l'assurdità di questo sentimento che congiunge l'acqua di una cascata con le lagrime e il sudore. Per conchiudere sul dramma in questione, additiamo la « distrazione » enorme che in esso commise l'autore. Nel primo episodio, Corrado, nel suo lungo dialogo con Virginio non fa se non ruggire come una belva in gabbia, imprecando contro gli uomini vili che attraversano il suo cammino, e rivoltarsi, ferito, ai consigli di attesa paziente dell'amico. Ma egli ha già commesso il delitto e possiede, quindi, il danaro

occorrente per la spedizione! Perchè perde il tempo? Forse per farsi arrestare nel secondo episodio, come difatti avviene? Ed è verosimile che il suo stato, dopo il delitto, sia quello in cui lo vediamo? Quello stato poteva solo precedere l' assassinio. E il D' Annunzio intese ciò, mostrando, nel secondo episodio, Corrado « dopo il delitto », non più vanamente imprecante, ma solo anelante a mettersi in salvo. Bisogna spiegare questo fatto. Perchè il poeta, dal momento che il suo eroe ha già commesso il delitto all'alzarsi della tela sul primo atto, lo ha rappresentato. in questo stesso primo atto, come ancora disperato e ribelle, vale a dire nello stato anteriore al delitto; e solo nel secondo atto si decise a farlo vedere nello stato di dopo il delitto? Io chiamo ciò una « distrazione ». Nel primo atto il D' Annunzio voleva esporre le ragioni per cui il personaggio arriva al delitto; e di queste ragioni fece dei motivi attuali nell'animo di lui: Corrado compie l'assassinio perchè gli uomini non riconoscono il suo genio, non gli danno i mezzi di esplicarlo, e lo condannano ad un'impotenza rabbiosa; e il poeta rese presenti, facendo parlar Corrado, quest'impotenza e questa rabbia; quando l' una e l'altra non potevano più esser presenti, essendo il delitto già avvenuto. « Distrazione »! Ma è una « distrazione », che accusa tutta l' esteriorità del D' Annunzio rispetto ai suoi personaggi; rivela, cioè, in modo lampante, che egli poteva arrivare al punto di dimenticare un suo personaggio in che stato psicologico si dovesse trovare, in un certo punto dell' azione. Mi sembra che questa « distrazione » non fu notata da alcuno. Ma, aggiungo,

non fu neppur colpa dei critici, se essi non si fermarono sulla enorme inverosimiglianza. La colpa fu del poeta. Certo! Il dramma era così assurdo nell' insieme, così inconsistente nella persona del protagonista, che a nessuno veniva in mente di andare a rintracciare in esso quelle assurdità che chiunque è in grado di scoprire anche in una *pochade*.

È altamente da deplorare, è doloroso per chi ha stima grande del D' Annunzio, che egli abbia tentato un' apologia di questo suo eroe, scrivendo quel *preludio*, quell'*intermezzo* e quell'*esodio*, oscurissimi, che nessuno è riuscito a decifrare (e il D' Annunzio non è stato mai oscuro!); sopratutto che egli abbia resa esplicita la difesa nel suo famoso *discorso* a Vincenzo Morello. Non era davvero il caso di ricordare « l' idealità delle grandi figure antiche », lo « Zagreo lacerato dai Titani » e « il *Christus patiens* nel nostro Mistero e nella nostra Lauda ». Non era il caso di dire che nessuna sua opera gli sembrava « più nobile di questa ». Lasci parlare gli altri: il pubblico ha il dovere di ammirare la sua arte buona, non le sue opinioni e i suoi giudizii. Non era il caso, finalmente, di parlare, a proposito di *Più che l' Amore*, d' una sua signoria sugli spiriti italiani. Il poeta diceva anche: « Nessuno, certo, sa ridere più tranquillamente di me ». Ma questa confessione, se il D'Annunzio stesse tutto in *Più che l'Amore* ed opere simili, farebbe invece piangere su di lui.

III.

L' « IMAGINIFICO ».

(IL FUOCO).

Finora non ci siamo curati di guardare allo stile del poeta nel periodo superumano. Non vi abbiamo guardato di proposito, perchè non è possibile svelare tutta la falsità dell' arte d'annunziana di questo periodo, senza decomporla nei suoi varii motivi e nelle sue varie manifestazioni; senza, insomma, smontarne il formidabile meccanismo. Per esempio, abbiamo trovato che Virginio Vesta dice alla sorella:

« Tu sei la mia armonia. La musica che fai con le tue piccole dita non vale quella che fanno intorno al tuo viso i tuoi pensieri involontarii. Tu allarghi ogni giorno i limiti del mio focolare, sino all' orizzonte. Quando tu sei là, mi sento come in mezzo a una grande prateria dove soffia un' aria che nel corpo e nell' anima cicatrizza tutto »

— e di queste parole abbiamo accolto sommariamente il senso, senza esaminarne l' espressione precisa. Ognuno però sente che l'espressione precisa di quelle parole ha del forzato, del violento e del falso. Ora, è di ciò che dobbiamo precisamente occuparci: dello stile del D' Annunzio in questa specie di opere, o più, in particolare, delle sue imagini. Il *Fuoco* ('900) si presta mirabilmente a tale disamina; se pure qual-

che volta dovremo servirci di esempii tolti da altre opere.

Per questo studio stilistico meritava di essere scelto il *Fuoco*, anche per un'altra ragione. In esso il D'Annunzio si mostra cosciente del proprio stile: non dico della falsità di questo (anzi !); ma avverte che egli ha qui un particolare stile fatto tutto d'immagini. Chiama « Imaginifico » il suo protagonista, Stelio Effrena, che è, come si sa, un poeta, ovvero Gabriele D'Annunzio stesso. Gli fa dire che a Venezia le immagini vengono da ogni parte :

« Noi possiamo chinarci a scrutare la profondità delle loro pupille seguaci e indovinar le parole ch'esse ci diranno, dalla sinuosità delle loro labbra eloquenti... Stamani, al risveglio, la mia anima ne era già tutta ingombra ; e somigliava a un bell'albero carico di crisalidi ».

Ecco dunque un poeta, il quale si sveglia non col germe di un' ispirazione, cioè con la gioia che dà l'intravedere una nuova poesia, una nuova creazione; ma carico d'immagini, vale a dire (ora vedremo che sono precisamente queste immagini) ricco di alcuni tratti o colori poetici, da spendere anche nella conversazione. Stelio, difatti, quel giorno li spende con la sua amata, la Foscarina. Il D' Annunzio, per mezzo dell' Effrena, dà anche quest' altra definizione del proprio stile :

« Dotato d'una straordinaria facoltà verbale, egli riesciva a tradurre istantaneamente nel suo linguaggio pur le più complicate maniere della sua sensibilità con una esattezza e con un rilievo così vividi che esse talvolta parevano non più appartenergli, appena espresse, rese oggettive dalla potenza isolatrice dello stile ».

Terremo conto di codesta vivida esattezza e di codesto vivido rilievo.

A proposito del *Canto novo* notammo una certa tendenza del D'Annunzio alle similitudini eccessive; per esempio, il corpo ignudo del poeta paragonato a un « bianco cefalo », i distici paragonati alle « vipere alate in amore », gli amanti abbracciati, simili a « due vergini tronchi da le conserte floride rame »; e via dicendo. Anche altrove osservammo la stessa esagerazione. E in quei casi non ci fu difficile scorgere che il poeta sbagliava per l'eccesso di un'ispirazione che era in fondo sincera. Dopo, non ci è occorso più di fare osservazioni di questo genere, le quali più propriamente si chiamano stilistiche (per noi esame estetico ed esame stilistico sono, naturalmente, la stessa cosa). La nostra critica dovette necessariamente essere tracciata a più grandi linee, e in queste restarono assorbite le osservazioni stilistiche stesse. Ma, ora che torniamo a parlare di stile e di immagini, possiamo pregare il lettore di applicare quel che ne diremo ai lavori già esaminati del D' Annunzio : il lettore critico saprà fare questa applicazione, vedere dove i difetti che additeremo si trovano più o meno, e connetterli all'ispirazione più o meno genuina delle opere. Lasciamo, insomma, che il lettore veda da sè in qual misura le nostre osservazioni possano riferirsi, poniamo, all'*Isotteo* o all'*Innocente*. Esse si riferiscono, in tutto il loro rigore, al periodo di produzione che abbiamo chiamato del Superuomo.

E fermiamoci, in primo luogo, alle cosidette similitudini. Che cosa è, in senso buono, una similitudine? La similitudine poetica, cioè efficace e riu-

scita, non è... una similitudine; vale a dire, non è un paragone coi suoi due termini distinti, ma una cosa sola, un'immagine unica, senza distinzioni di parti. La distinzione sorge e si avverte, appena la similitudine non è poetica. Il « bianco cefalo » resta distinto dal corpo ignudo del poeta, perchè la similitudine non è veramente riuscita. Quando il D'Annunzio dirà in una delle *Laudi*, *Il Silenzio di Ferrara* : « Loderò le tue vie piane, grandi come fiumane...», nessuno si accorgerà del paragone, tanta è l'immedesimazione delle fiumane con le vie. Come si vede, la cosa è molto semplice. Per avvertire che in un'immagine poetica c'è una similitudine in senso buono, bisogna fare un'analisi estrinseca, una specie di disamina grammaticale; come quando, per esempio, si avverte che nella « selva selvaggia » ci sono un nome e un aggettivo, concordanti in genere e in numero. Nella similitudine davvero poetica il termine di riferimento non è qualcosa che sta fuori dell'altro termine ; ma è un accidente o modificazione di questo: « vie grandi come fiumane » e « vie larghissime », insomma, si equivalgono (nell'ipotesi che l' aggettivo « larghissime » modifichi il nome « vie » nello stesso preciso modo che il confronto « grandi come fiumane »). I termini di confronto sono modificazioni, particolarità, colori, o come altrimenti vogliano chiamarsi, dell'oggetto che la poesia rappresenta. E, ciò posto, non deve meravigliare che i poeti e il linguaggio poetico in generale siano ricchi di similitudini, in senso buono. Le immagini poetiche (le poesie) sono individui, esseri concreti, sostanza ricchissima di particolari ; e questi particolari, gli elementi della concretezza, sono forniti

naturalmente da associazioni o da simiglianze. Nè, si noti, similitudini son soltanto quelle espresse per mezzo di un « come »: similitudini son quelle, anche, che non paiono punto tali, perchè mancanti del nesso grammaticale « come », o di altro equivalente. Il verso « Dolce colore d'oriental zaffiro » contiene una similitudine implicita: il colore del cielo è paragonato a quello del zaffiro orientale. Quasi io direi: allo stesso modo che ogni individuo umano è fatto di simiglianze con altri individui, variamente combinate, ogni individuo poetico, ogni immagine, è costituito di simiglianze con altre immagini. Come il pittore non può rendere la sua visione senza impastare i colori, così il poeta non può render la sua senza impastar le parole; ed impasti di parole sono le similitudini, fra i tanti impasti che dalle parole si possono ottenere: « Dolce colore d' oriental zaffiro » è un impasto, è come un colore non esistente sulla tavolozza che si chiama dizionario. E allora non deve meravigliare neanche che un poeta dal ricchissimo mondo visivo com'è il D'Annunzio, un poeta che vede molto e perspicuamente, sia abbondante di similitudini plastiche e pittoriche. Non altrimenti un poeta dal ricchissimo mondo interiore abbonderà in similitudini tratte dal mondo interno. Ma si comprende pure come il D'Annunzio, anche solo per la tendenza all'eccesso ehe accompagna ogni spiccata facoltà umana, abbia potuto esser trascinato ad abusare delle sue particolari similitudini, quelle fisiche; vale a dire ad usare similitudini false: sia quando l' oggetto della sua poesia era anch' esso fisico, sia quando era interno o psicologico. Doveva accadere che il termine di riferimento gli piacesse

tanto per sè stesso, da non poterlo sacrificare, quando non rispondesse alla sincera espressione poetica. Appena, infatti, la sua ispirazione fu incerta o vacillante, egli abusò delle similitudini. Bastò, per esempio, nel *Canto novo*, che egli sforzasse la sua ispirazione ad immedesimarsi con la natura, perchè nascessero il « bianco cefalo », le « vipere alate in amore », e via discorrendo. Ora ci spetta di vedere un po' da vicino le similitudini eccessive o false del periodo del Superuomo, le quali son tanta parte della falsità artistica di tutte le opere di quel periodo; e ci tocca spiegare la ragione della loro insistenza.

La voce di Donatella Arvale, nel *Fuoco*,

« tanto limpida e forte nelle altezze del canto, era piana, sobria, come soffusa d'una tenue opacità, suggerendo l'imagine del più prezioso metallo avvolto nel più delicato velluto ».

Ecco una similitudine falsa, cioè un paragone in cui il termine di confronto non è assorbito nella totalità dell'immagine. Basta pensare, come accade naturalmente, ad un pezzo di metallo avvolto in un pezzo di velluto, per vederne tutta l'assurdità. Volendo trovare ad ogni costo una similitudine, il procedimènto del poeta fu questo: il metallo dà l'impressione di qualcosa di limpido e argentino (come la voce nelle altezze del canto); il velluto dà invece l'impressione del morbido e di ciò che può smorzare lo squillo metallico; dunque, combinando le due cose,... il metallo avvolto nel velluto. D'altra parte, al sensuale D'Annunzio dovevano piacere per sè stessi il « più prezioso metallo » e il « più

delicato velluto ». La similitudine resta, così, estrinseca. È un procedimento intellettuale, astratto; e si troverà sempre, analizzando qualunque falsa similitudine, che essa è una costruzione intellettuale. Che altro potrebbe essere? Quando si esce dal concreto, si cade nell'astratto; quando non si vede un oggetto concreto, un'immagine, si scoprono rapporti astratti tra le cose. Se la similitudine non è un tono di colore che completa un'immagine, dev'essere per forza un paragone tra qualità astratte di due cose differenti.

« Eravi in lui (*Stelio Effrena*) qualche cosa di ondeggiante, di volubile e di possente, che suscitava l'imagine duplice e diversa della fiamma e dell'acqua. »

La fiamma e l' acqua sono tutt'e due ondeggianti, volubili e possenti; ed anche l' anima d' un uomo può essere ondeggiante, volubile e possente. Sono qualità astratte dalla fiamma, dall'acqua e dall'uomo: l'ondeggiamento, la volubilità e la possanza. L'intelletto scopre e paragona queste qualità nella fiamma, nell'acqua e nell'uomo. Ma sono esse unite nella nostra impressione o visione? In altri termini, vediamo realmente un uomo, del quale ci si dice che ricorda la fiamma e l'acqua? L'impressione non prende figura nella nostra fantasia. Passi (senza concedere) che una persona ci dia l'immagine della fiamma o dell'acqua; ma di tutt'e due insieme? Se il poeta avesse trovato qualche altro termine di paragone, ondeggiante, volubile e possente, l'avrebbe certo messo accanto alla fiamma e all'acqua. Si aggiunge a ciò che Stelio Effrena è rappresentato in

un intero romanzo; e questa larga rappresentazione non ci aiuta menomamente a capire la similitudine.

« Egli (*Stelio*) parlava con abbandono, fluidamente, quasi che vedesse lo spirito della donna attenta farsi concavo come un calice per ricevere quell'onda e volesse riempirlo fino all'orlo. »

Ecco il processo: chi ascolta, riceve qualcosa da chi parla, ed offre a chi parla la propria capacità; ma un calice riceve in tal modo un liquido; dunque.... Chi mai, però, ha provato, parlando con una persona, sia pure tesa con tutta la sua attenzione, il senso di versare un'onda in un calice? L'intelletto astratto può unire tutto ciò che vuole; ma le impressioni non uniscono se non ciò che si trova già unito, vale a dire gli elementi di una cosa individuale e concreta. Ma Stelio è concavo a sua volta:

« Sembravagli d'oscillare su la folla come un corpo concavo e sonoro in cui le risonanze varie si generassero per una volontà indistinta e tuttavia infallibile ».

Vuol dir questo: che Stelio, facendo la sua conferenza, raccoglie le impressioni che vede sul volto degli uditori, allo stesso modo che un corpo concavo raccoglie i suoni. E si noti che l'osservazione non è in colui che racconta, nel poeta; ma questi la fa provare addirittura al suo personaggio: « Sembravagli d'oscillare.... ». Come un'anima diventa concava, diventa anche convessa, anzi sferica. È nelle *Vergini delle Rocce*:

« Mentre il suo corpo dormiva con un respiro profondo, io reggeva nelle mie palme la sua anima tangibile come una sfera di cristallo ».

Che vuol dire? Prima di tutto, che Claudio Cantelmo conosceva e possedeva tanto l'anima della fanciulla da poterla quasi stringere tra le mani come una cosa materiale; poi, che l'anima di lei era perfetta e limpida, in sè stessa e per colui che la possedeva (quindi una sfera di cristallo). È inutile commentare: la materializzazione prodotta dall'astrattezza intellettuale è troppo evidente. Stelio e la Foscarina restarono assorti

« nel considerare le strane figure che sorgevano dalle loro profondità con aspetti non mai veduti di mostruosa ricchezza, a simiglianze di quelle adunazioni tesauriche che gli sprazzi di luce scoprivano per entro all'acqua notturna ».

Erano a Venezia, sul Canal Grande, mentre in alto si accendevano fuochi pirotecnici, tutta una festa di colori. Un'anima può esser ricca; ma nessuno ha mai visto, in una sincera impressione, splender le ricchezze d'un'anima come se fossero gemme variamente colorate. Le ricchezze spirituali si possono chiamar gemme, sta bene; ma altro è dire che uno contempla nella propria anima le proprie gemme, visibili, tanto visibili da poter essere assomigliate alle « adunazioni tesauriche » di un fondo sottomarino illuminato a varii colori!

Nelle *Vergini delle Rocce* l'ipertrofia immaginifica è minore che nel *Fuoco:* dò quì perciò degli esempii

per mostrare come anche in quel romanzo il D'Annunzio fosse già arrivato agli estremi della falsità nelle similitudini.

« E io immaginai le sue mani disciolte e dalle palme loro generarsi lunghe zone di silenzio vivente, in quella guisa che dalle palme degli angeli effigiate in alto e in basso delle ancòne si partono le liste volubili dei cartigli recanti qualche versetto e chiudono l'istoria entro il senso mistico delle parole scritte. »

Vuole esprimere il senso di soavità mistica generato da Massimilla nell'anima di Claudio; vuol dire che il silenzio eloquente di costei sarebbe quasi visibile nel semplice atto delle mani disciolte; e dà materialità completa a tale impressione di silenzio, riducendola nei cartigli che recano i versetti sacri. Se l'intonazione fosse stata di leggiero scherzo, la similitudine si sarebbe capita e sarebbe stata anche graziosa; ma l'intonazione purtroppo è assai seria. Si può sognare guardando una bella mano femminile, e si può anche dire che la cingiamo dei nostri sogni; ma Claudio dice di più:

« Quelle mani in fatti, alle cui dita lunghe avevo cinto i miei più sottili sogni come anelli invisibili..... »;

e così, arrivando agli anelli, per quanto invisibili, l'espressione diventa eccessiva. Stando di fronte a tre bellissime donne, può l'animo nostro inebriarsi quasi come di una musica, non sentirsi occupato se non dal ritmo della bellezza stessa; ma per il Cantelmo quest'impressione si materializza così:

« Tutto si faceva ricco e soave nella trasparenza dell'ambra aerea; e da per tutto fiorivano idee di bellezza che chiedevano d'esser raccolte; e le più nobili fiorivano ai piedi delle principesse desolate, ove io imaginai me medesimo chino a raccoglierle ».

Mi pare che basti! Talora la furia imaginifica accumula similitudini su similitudini; per cui si finisce col non veder proprio niente. Così in questo sconvolto paesaggio roccioso:

« Tutti i modi delle materie pieghevoli e scorrevoli vi parevano finti a contrasto del duro sasso: i cirri delle capellature ribelli, i viluppi delle serpi azzuffate, gli intrichi delle radici divelte, gli avvolgimenti delle viscere, i fasci dei muscoli, i circoli dei gorghi, le pieghe delle tuniche, i rotoli delle funi ».

E potrebbe continuare all'infinito!

Se la falsità delle similitudini non è retorica, non so più che cosa sia retorica. Pure a noi ripugna chiamar retorica, senz'altro, questo modo del D'Annunzio. Tutti possono fare delle similitudini intellettuali, perchè a tutti è dato di astrarre e fare confronti; e la vecchia retorica, che era una disciplina normativa, consigliava tra l'altro di usare l'ornamento stilistico delle similitudini. Ma quella del D'Annunzio è la retorica di un artista. Assai spesso, nelle sue similitudini, sono immagini per sè stesse belle i due termini del confronto; talvolta l'astrattezza del paragone è attenuata e intravediamo una impressione sincera; tal'altra la similitudine, vera e poeticissima, si risolve in una di quelle superbe

immagini d'annunziane, che meritano anch'esse di essere studiate a parte (le vedremo nelle *Laudi*). Di queste ultime se ne trovano ancora parecchie nelle *Vergini delle Rocce* e nel *Fuoco*; poche nei drammi. Non possiamo dunque credere, dopo tutto quel che sappiamo del D'Annunzio, che nel periodo che chiamiamo del Superuomo si fosse in lui sostituito all'artista il freddo rètore. Abbiamo visto come nascesse in lui, drammaticamente, come un tentativo e una « via l'uscita », il Superuomo. A questa sua crisi psicologica ed artistica dobbiamo riportare anche le qualità del suo stile nel medesimo periodo. Dobbiamo, insomma, veder nascere, insieme, il Superuomo e quella specie di stile. Abbiamo parlato, ora, soltanto delle similitudini. Ma il D'Annunzio non è stato mai un artista che si sia lasciato trascinare a grandi stonature stilistiche. Tutte le opere del periodo superumano hanno, purtroppo, un'intonazione quasi costantemente conservata. S'intende perciò che l'eccessivo, il falso, l'assurdo, che è particolarmente nelle similitudini, deve trovarsi dapertutto. Già negli esempii da noi recati non si tratta sempre di similitudini, e vi son tra essi delle immagini senza alcun termine esplicito di riferimento. Le similitudini ci son servite quasi di esemplificazione per tutto lo stile d'annunziano. Ma per poter ora concludere, e connettere lo stile alla concezione del Superuomo, è necessario guardare un altro aspetto dello stile stesso.

Esso è ricchissimo di enumerazioni o serie, e di rapporti tra le cose più lontane nel tempo o nello spazio. Già un'enumerazione è quella innanzi citata,

delle capellature, delle serpi, delle radici ecc. ecc. Anche nelle *Vergini delle Rocce*:

« Torri dirute, muraglie fendute, cittadelle abbattute, cupole sfondate, portici pericolanti, colossi mutili, prore di vascelli, dorsi di mostri, ossature di titani, tutte le enormità simulava la compagine formidabile con i suoi rilievi e i suoi anfratti ».

Il cumulo stesso delle cose non dà chiarezza alla visione, e sembra che il poeta abbia provato, anzichè il bisogno di esprimere il tragico paesaggio, il gusto di nominar tutta quella roba. Nel *Fuoco*:

« Tutte le apparenze innumerevoli del fuoco volubile e versicolore si spandevano pel firmamento, strisciavano sull'acqua, si avvolgevano alle atenne delle navi, inghirlandavano le cupole e le torri, ornavano le trabeazioni, fasciavano le statue, gemmavano i capitelli, arricchivano ogni linea, trasfiguravano ogni aspetto delle architetture sacre e profane nella cui chiostra il bacino profondo era come uno specchio malioso che moltiplicava le meraviglie».

Così, l'effetto della luce e dei colori, analizzato in tutti i suoi tratti, non è evidente: si perde in quella ricerca artificiosa di un verbo per ogni oggetto illuminato. Bisogna dire, giacchè il d' Annunzio è maestro nell'espressione di simili spettacoli, che egli qui fosse predominato dal bisogno di nominar molte cose e di esser ricco di oggetti; se la sua visione fosse stata sintetica, tutti quegli oggetti sarebbero stati assorbiti. Ancora:

« Uno sguardo le adunò negli occhi esperti (*alla Foscarina*) tutta la bellezza diffusa per l'ultimo crepuscolo di settem-

bre divinamente, così che in quell'animato cielo bruno le ghirlande di luce che creava il remo nell'acqua da presso cinsero gli angeli ardui che splendevano da lungi sui campanili di San Marco e di S. Giorgio Maggiore ».

Si può veder riflesso negli occhi d' una persona un ambiente luminoso, col suo senso psichico: per esempio la tristezza d'un cielo grigio e d'un paesaggio cinereo negli occhi grigi dolenti d' una donna (e forse, perchè si abbia l'impressione, è necessaria anche l' analogia del colore); ma Stelio negli occhi della Foscarina vede gli « angeli ardui » e le « ghirlande di luce create dal remo »! Pare che il poeta qui ci abbia risparmiata una lunga enumerazione di cose riflesse negli occhi, soltanto per congiungere le due cose più lontane: gli angeli e le ghirlande. Si vedano, nell'esempio che segue, prima due enumerazioni e poi il congiungimento di oggetti lontanissimi.

« Le campane di San Marco diedero il segno della salutazione angelica; e il rombo possente si dilatò in lunghe onde su lo specchio del bacino, vibrò nelle antenne dei navigli, si propagò lontano verso la pianura infinita. Da San Giorgio Maggiore, da San Giorgio dei Greci, da San Giorgio degli Schiavoni, da San Giovanni in Bragora, da San Mosè, dalla Salute, dal Redentore e via via, per tutto il dominio dell'Evangelista, dalle estreme torri della Madonna dell'Orto, di San Giobbe, di Sant'Andrea le voci di bronzo risposero, si confusero in un solo massimo coro, distesero sul muto adunamento delle pietre e delle acque una sola massima cupola d' invisibile metallo che parve comunicare nelle sue vibrazioni con lo scintillio delle prime stelle. Una smisurata grandezza ideale davano le sacre voci alla città del silenzio, nella purità della sera.

Partendo dai fastigi dei templi, dalle ardue celle aperte ai venti marini, essi dicevano agli uomini ansiosi la parola della moltitudine immortale che occultavano ormai le tenebre delle navate profonde e agitavano misteriosamente i chiarori delle lampade votive; esse recavano agli spiriti affaticati dal giorno il messaggio delle creature sovraumane che annunciavano un prodigio o promettevano un mondo effigiate sulle pareti delle cappelle recondite, nelle ancone degli interni altari. E tutte le apparizioni della Bellezza consolatrice invocata dalla Preghiera unanime si levavano su quell'immenso turbine di suono, favellavano in quel coro aereo, irradiavano la faccia della notte meravigliosa. »

Il suono delle campane si congiunge, nientemeno, con le figure dipinte nelle cappelle! L' intelletto astratto può congiungere tutto; ma in una impressione, nel concreto, nella poesia, non troverete il suono delle campane congiunto con le figure delle cappelle; e poi, in una notte gioiosa, tutta musica e luce, qual'è quella del *Fuoco*! Stelio è di fronte alla Foscarina, soli nel giardino, la sera che precede la dedizione di lei:

« La guardò, impallidendo come se il suo sangue si disperdesse nella terra a bagnare le radici dei frutti, in sogno, fuori del tempo, solo con lei sola ».

È così vero quell'attimo di completo isolamento nella visione e nel desiderio concentrati nella persona amata, quello stato di sogno, quel ritirarsi del sangue! Ma perchè quel sangue sembra poi disperdersi nella terra, fino alle radici degli alberi, anzi dei frutti che sono sugli alberi? Dal corpo dell' uomo

alla terra, da questa alle radici, dalle radici su fino ai frutti!

« Aprivasi tra mezzo il canale della Giudecca come una placida foce dove i navigli carichi discesi per la via dei fiumi parevano recare con i cumuli dei tronchi recisi e fenduti lo spirito dei boschi inclinati su le lontane acque correnti. »

Si badi: non evocavano semplicemente, ma recavano lo spirito; così i lontani boschi son trasportati in pieno canale della Giudecca.

« E, quasi a favorire l'evocazione dell' Autunno, passava una fila di barche ricolme di frutti simili a grandi canestri natanti, spandendo l'odore degli orti insulari su l' acque ove specchiavasi il fogliame perpetuo delle cuspidi e dei capitelli. »

Ora, che relazione c'è tra i frutti degli orti insulari e il fogliame dei capitelli? Solo questo, mi pare, astrattissimo e remoto da qualunque vera impressione: che nelle campagne stanno insieme frutti e fogliame. Per tal modo non vi sono più limiti alla dilatazione arbitraria dei rapporti tra ogni specie di cose. Si senta questa, orribile, che è nella *Gioconda* (nei drammi abbondano le dilatazioni di simile bruttezza):

« Nella stanza solitaria è sensibile la presenza dell'anima musicale che dorme in fondo allo strumento abbandonato (*una spinetta*), come se anch'esse le corde rinchiuse fossero tocche dal ritmo che misura la calma del mare vicino »!

E allora si capisce come Virginio Vesta, occupan-

dosi dell'acqua d'un acquedotto o d'una fontana, possa pensare all'acqua che è nelle lagrime e nel sudore. Allora si capisce anche come si tocchino facilmente i confini dell'Universo. La Foscarina, difatti,

« non rispose; ma spalancò gli occhi ed ebbe nel cerchio delle sue iridi la vastità dell'Universo. Nè mai l'amore immenso fu significato con un segno più possente da una creatura terrestre ».

Tutto si unisce, tutto forma una cosa sola: nel *Fuoco*, attraverso uno sforzo enorme del poeta, e una continua falsità, l'anima di Venezia dovrebbe far tutt'uno con l'autunno, il genio di Stelio, il suo amore per la Foscarina. E, s'intende, quando gli oggetti di questo mondo sono esauriti, e si son toccati i confini dell'Universo, volendo dilatarsi ancora, bisogna contentarsi del vago e dell'impreciso. Noterò i seguenti curiosi esempii di vastità che non contiene nulla, d'un'immensità misteriosa quanto vuota: sono varii effetti che producono in Claudio Cantelmo le mani delle vergini.

« Quelle mani con i loro gesti lenti, mentre il torpido sangue si ravvivava al calore dei ricordi, parevano trarre da una zona d'ombra qualche lembo d'un mondo estinto; e tale officio le rendeva agli occhi miei più singolari. »

Singolarissime certo: chi arriva a capire che è quel « lembo d'un mondo estinto » tratto fuori dalle mani?

« Quelle delle tre principesse nubili posavano nella luce, nude; e guardandole, io pensavo agli infiniti gesti in-

creati ch'erano in loro e alle miriadi di foglie nasciture che erano nel giardino. »

« Quelle mani in fatti, alle cui dita lunghe io avevo cinto i miei più sottili sogni come anelli invisibili, quelle mani mi sembravano già diverse apparendomi come i ricettacoli d' infinite forme innominate da cui potevano sorgere meravigliose generazioni di cose nuove. »

« Infiniti gesti increati », « forme innominate », « meravigliose generazioni », « cose nuove » : è il vuoto ! Le « cose » abbondano in questo periodo della produzione d'annunziana ; e sono, assai spesso, « cose indicibili » o « cose ineffabili ». Sono davvero in quel vago, ove tutto è indicibile, ineffabile e misterioso. Che significa, di grazia, questo :

« Segrete affinità, non intelligibili, congiungevano al suo essere le cose più diverse, rapportavano i circostanti misteri al suo mistero *(di Violante)* » ?

E quest'altro, nelle stesse *Vergini delle Rocce* :

« Mi significava il potere esercitato dal genio dei luoghi su l'anima affine, per cui in questa ogni verace sentimento doveva concentrarsi fino all' estrema intensità comportabile dalla natura umana per esprimere quindi tutta la sua forza in un atto definitivo e di conseguenza certa » ?

O ancora :

« .... le vene tortuose della pietra conducevano l' essenza d' un pensiero divino ; e nelle inclinazioni delle moli informi eravi un segno come nei gesti dei simulacri perfetti » ?

È solo così che si può arrivare al delirio (vero delirio) della Comnèna:

« Ah il tuo coraggio che canta! Il tuo sangue è pieno di melodia .... Non hai ora in te tutta la melodia del mondo? Nessuna cosa ha tanta musica quanto il coraggio che sale. Io la sento, io la sento .... »;

o alle promesse di Ruggiero Flamma:

« Per te ogni giorno io tenderò la mia vita verso le mire che non fissò nessuna speranza. Per te ogni mio giorno sarà impresso da un' azione potente in cui tu riconoscerai la specie della mia anima come in un suggello imperiale ».

Così si arriva fino ai più incomprensibili estremi e a quella famosa « parola » del protagonista della *Gloria*, la quale è il miglior simbolo del nulla che vuol essere tutto.

Gli esempii da noi recati, di similitudini, di enumerazioni e di astratti rapporti lontani, sono scelti press'a poco a caso, e certo senza molta fatica; tanto sono abbondanti queste bruttezze stilistiche nel *Fuoco*, nelle *Vergini delle Rocce* e in quasi tutti i drammi, non esclusi quelli che si sollevano un poco su questa produzione generalmente falsa del D'Annunzio. Da tale abbondanza risulta quel senso di esagerazione e di falsità, di astrattezza e di antiumanità (la superumanità!), che dànno tutte le opere di questo periodo. Per ciò che riguarda in particolare le false similitudini, abbiamo detto che ad esse il poeta poteva essere condotto dal semplice fatto che egli era di sua natura un artista ricco di belle e vere

similitudini: poteva, in altri termini, abusare della sua facoltà buona, e cadere nel difetto del suo pregio. Bisogna però aggiungere qualche altra osservazione. A proposito di Stelio Effrena si parlava di un' esattezza e di un rilievo vividissimo delle sue immagini. L'esattezza e il rilievo sono qualità di ogni immagine riuscita; ma il D'Annunzio ha sempre avuto una segreta tendenza a render vividi più del necessario l'esattezza e il rilievo, in ispecie nelle immagini che noi, per intenderci, chiamiamo fisiche. La sua sensualità stessa, com'è evidente, lo disponeva a ciò. Nelle similitudini, quindi, egli doveva essere condotto facilmente a dare un'esattezza e un rilievo eccessivi al termine di confronto: questo gli si imponeva come un' immagine per sè stante, quasi chiusa e sufficiente a sè stessa. Come nelle immagini, diciamo così, semplici, ovvero senza similitudine, egli era disposto già ad accentuare l'esattezza e il rilievo; così nelle similitudini esagerava l'una e l'altro nel termine di confronto, accentuando per tal modo anche l'esattezza e il rilievo dell' immagine totale. Ma un altro elemento sensuale collaborava alla esagerazione: il suono delle parole in quanto semplice suono. Noi già abbiamo visto, in qualche capitolo precedente, come il nostro poeta senta l'importanza del valore fonico delle parole nell'espressione poetica: vedremo meglio, a proposito delle *Laudi*, questa sua facoltà. Diceva Ugo Ojetti, ricordando una sua intervista col D'Annunzio: «. . . riodo la sua voce acuta, precisa, lenta, che si compiace d'accompagnare le care parole lettera per lettera fino all'ultima vocale come chi ne intenda, compiacendosene, tutta l' onnipotenza intellettiva e sono-

ra ». Il poeta, in quell'occasione, esponeva all'amico questa sua opinione:

« Ogni coordinazione di parole — nella quale l'artista scrittore, secondando il genio della lingua e obbedendo alle leggi fisiologiche del respiro, sia riuscito a rappresentare con la lettera e col suono l'apparenza, l'essenza e la movenza dell'oggetto — ha di per sè il valore d'un organismo vitale ».

Dunque: non solo il suono insieme con la lettera, ma addirittura le leggi fisiologiche del respiro insieme col genio della lingua! Di Stelio Effrena sappiamo anche che la sua voce limpida e penetrante « pareva disegnare con un contorno netto la figura musicale di ciascuna parola ». La « bellezza » del suono, vale a dire il suono semplicemente piacevole, oppure il suono simbolicamente espressivo, a prescindere dalla « lettera » delle parole, trasportò frequentemente il D' Annunzio fuori della genuina espressione del suo fantasma poetico. Ci sarebbe, per questa parte, da fare un curioso ed interessante studio su tutte le opere di lui. L' elemento sonoro, dunque, come produsse in vario senso delle alterazioni nello stile del poeta, cioè guastò spesso, in generale, le sue visioni, così potè contribuire a dar rilievo soverchio allle immagini e a caricare le similitudini. Dov'è detto, per esempio, nelle *Vergini delle Rocce*:

« Mentre il suo corpo dormiva con un respiro profondo, io reggevo nelle mie palme la sua anima tangibile come una sfera di cristallo »;

chi può dire fino a che punto abbia influito il bel suono della parola « cristallo » sulla scelta del paragone? E così via.

Ma le ragioni qui dette per spiegare la troppa esattezza e il soverchio rilievo delle immagini sono troppo generiche, e possono bene applicarsi a tutte le opere d' annunziane. Con esse non si arriva a vedere perchè, nel periodo « superumano », le immagini furono quasi tutte falsate, assai più del solito, per eccessiva rigidezza di contorno. Allo stesso modo, quando si è detto che le similitudini false furono quasi una necessaria degenerazione di quelle vere, non si è chiarito perchè nel detto periodo esse abbondano straordinariamente, e non v'è quasi pagina che non ne contenga parecchie: l' Imagnifico, nel *Fuoco*, ha questo nome specialmente per le sue similitudini, perchè, vale a dire, trova subito un confronto, ha sempre alla mano un oggetto da paragonare. Per spiegar tutto ciò bisogna guardare alle altre particolarità stilistiche da noi osservate, le enumerazioni, i rapporti lontani, e la dilatazione di codesti rapporti fino ad oggetti così vaghi da essere addirittura inafferrabili.

Contenuto della produzione « superumana » del D'Annunzio è, se non sempre il Superuomo, un mondo particolare in cui il Superuomo potrebbe stare: vedremo, in certi drammi, assente il Superuomo vero e proprio, ma presente il suo mondo particolare. Codesto mondo, lo sappiamo, è antistorico per eccellenza, in quel senso, da noi spiegato, per cui « antistorico » equivale ad « antiartistico ». Basterebbe in genere questa constatazione per farci intendere che il mondo medesimo non potevà risul-

tare da uno stile veramente poetico, vale a dire (è proprio lo stesso) da una visione davvero artistica: lo stile, osservato nei suoi particolari, deve essere falso, perchè falso è ciò che esso esprime. Ma perchè poi quella speciale falsità che si traduce nell'abbondanza delle similitudini eccessive o false, delle enumerazioni di cose, dei rapporti astratti e lontani, dell' impreciso e del vago? Il vago e l'impreciso nascono necessariamente col Superuomo, dal momento che questi è un personaggio « antistorico » e non ha alcuna base realistica (tutte le opere di arte, anche le più « fantastiche », hanno una base realistica, se per « realistica » s' intende lo stesso che « storica »). È chiaro anche che l' impreciso e il vago trapassano dalle manifestazioni proprie della persona del Superuomo a quelle delle persone ad esso circostanti, all'ambiente, a tutto; e il mondo del Superuomo è impreciso e vago come il Superuomo stesso. Accanto a Claudio Cantelmo, a Stelio Effrena, a Corrado Brando, il poeta non avrebbe potuto mettere un personaggio come Elena Muti o Ippolita Sanzio; nè avrebbe potuto dare ad essi, per sfondo, dei paesaggi come quelli del *Piacere* o del *Trionfo della Morte*. Ma impreciso e vago è lo stesso che astratto; allo stesso modo che preciso e determinato significa, in arte, concreto. Dunque, col Superuomo il D'Annunzio aveva aperta davanti a sè la grande, immensa via dell'astrattezza; e su questa via si trovano proprio le similitudini intellettuali, le rappresentazioni analitiche (le enumerazioni), i rapporti tra cose che la fantasia non arriva a congiungere e sono congiunte solo dall' intelletto. Tutto ciò, in blocco, ben conviene alla formazione dell'a-

stratto mondo « superumano ». Questo però non basta ancora a soddisfarci. Osserviamo più da vicino il Superuomo.

Con la possibilità del Superuomo è congiunta una speciale *Weltanschauung*, una certa concezione della vita: il D'Annunzio ricorse al Superuomo per formarsi un senso della vita, che sentiva mancarsi. Egli non si contentava, come uomo, di essere un sensuale senz' altro, o meglio solo una voce destinata ad esprimere particolarmente la vita del mondo fisico. Aveva bisogno di una più alta, più comprensiva, più larga concezione del mondo ; e la trovò nella « morale eroica » e nel Superuomo. Il Superuomo d'annunziano sa che il mondo è il suo giardino, di cui egli può cogliere tutti i frutti : i frutti son proprio fatti apposta per lui, disposti per la soddisfazione del suo infinito desiderio. Sa anche che il mondo tutto è una specie di cera molle su cui egli può imprimere, dovunque gli piaccia, il suo « suggello imperiale ». In altri termini, vive in un mondo in cui sono aboliti i rapporti di necessità del nostro mondo, in cui ogni legame concreto tra le cose è distrutto. Non è che vi si respiri una aria rarefatta : l' aria vi manca addirittura. Ma il Superuomo d' annunziano sa un' altra cosa (e in ciò si vede come il nostro poeta faceva una traduzione « estetica » del Superuomo nietzschiano, la più adatta alla sua indole) : egli sa che la natura, tutto ciò che esiste, è fatto per esser configurato da lui in forme di bellezza, ond'egli possa gioirne anche e sopratutto per questa via : la natura aspira alla bellezza, e l' opera del poeta continua quella della natura. Per questa parte, come tutti

sanno, concorse alla formazione del Superuomo d'annunziano l'opera di Angelo Conti, e, più dell'opera, forse, la conversazione di questo « discepolo » del D'Annunzio, che fu invece, per un verso, un suo maestro. Il nostro poeta, naturalista per eccellenza, doveva già essere molto disposto ad accogliere una concezione dell' arte come continuazione della natura, o addirittura come eguale alla natura. Egli diceva, contianamente, nel suo discorso *Nel tempio di Dante*:

« I versi di Dante sono i musicali fratelli delle montagne, dei ghiacciai, dei fiumi, delle forze originarie. La medesima verità si esprime in essi e nelle scritture misteriose che fanno aspre le rupi. Ma è assai più facile fendere e abbattere la più ardua rupe che mutare un verso dell' *Inferno* ».

Questo modo di concepire l'arte rispondeva ad una altra tendenza del D'Annunzio: egli aspirava ad uscire dalle singole figurazioni del fisico, proprie della sua natura d' artista, per abbracciare con la sua arte l'universo; ad essere, insomma, un poeta pànico. Vedremo, nelle *Laudi,* come gli dovesse fallire anche quest'ultima « via d'uscita » dalla sua prepotente natura di paesista e di poeta della fisicità: egli restò sempre, come ben disse Francesco Gaeta, un « politeista », e mai riuscì ad essere un « panteista ». Le *Laudi* furono scritte nel periodo « superumano » ; e quel sentimento pànico cui il poeta volle dare larghissima esplicazione in queste poesie, fu anche un motivo nelle altre opere, romanzi e drammi, del periodo medesimo. Fu in

queste ultime, come nelle *Laudi*, un motivo falso. Ma fu, sotto forma di legamenti e rapporti tra tutte le cose, un motivo che rientrava in quello fondamentale di tali opere, cioè nella concezione « superumana » della vita. Il Superuomo è onnipotente e non ha legami di sorta intorno a sè; il mondo in cui egli vive non è il nostro o simile al nostro; è una costruzione particolare in cui sono aboliti i rapporti delle cose; vi domina, con l'antistoricità, l'astrazione e l'arbitrio. L'unica armonia che il poeta avesse potuto recarvi dentro era una subordinazione d'ogni cosa al punto di vista del Superuomo stesso. Qual è questo punto di vista? Il Superuomo sa di essere ultrapotente; ha il senso d'essere il dominatore, il distruttore e creatore assoluto; tratta quindi le cose come gli piace; e, poichè alla sua grandezza giova che le cose siano un infinito complesso armonico ordinato per la sua gioia, egli moltiplica come vuole i legami e i rapporti tra le cose stesse. Il sentimento pànico, insomma, che al D'Annunzio serviva come motivo lirico nelle poesie, nei drammi e nei romanzi gli serviva per accrescere la potenza, la frenesia aspirante all'universo, del Superuomo. D'altra parte, la via dell'astrazione era aperta e tutto era possibile. Chi ben rifletta, le false similitudini, le enumerazioni, i rapporti lontani sono altrettanti legami arbitrarii creati dal poeta per aumentare il meraviglioso e il magnifico del mondo « superumano ». Giacchè il concreto e la storia erano distrutti, il mondo veniva rimpastato, e configurato secondo un astratto modello pànico, a tutto vantaggio del Superuomo, che doveva esserne il centro. Tutti avvertono ciò: la falsità e

l' astrattezza dello stile, cioè dello sviluppo delle opere anche nei più minuti particolari, sono per la maggior gloria del Superuomo. Se il sangue di Stelio Effrena, per esempio, sembra disperdersi nella terra « a bagnare le radici dei frutti », gli è perchè solo ad un semplice uomo sarebbe avvenuto di sentirsi mancare il sangue nelle vene: ad un Superuomo conveniva invece, perchè la sua grandezza non risultasse diminuita, che il suo sangue si ritraesse, attraverso la terra, sino alle radici... dei frutti. Il personaggio ingigantisce: la natura è tutt'uno con lui, consenziente, quasi un suo prolungamento. Se la sera della conferenza di Stelio il suono delle campane richiama le figure dipinte nelle cappelle, gli è perchè troppo angusto sarebbe stato lo effetto di quel suono, se esso si fosse limitato ad essere un suono come gli altri; per la stessa ragione, quella sera i tronchi recisi e fenduti, sui navigli, recano lo spirito dei lontani boschi sul canale della Giudecca; per quella stessa ragione, la stessa sera, son chiamati a farsi riscontro i frutti che son nelle barche e il fogliame dei capitelli nelle architetture. E così di sèguito. Il sentimento pànico, ridotto in forma di tali segrete rispondenze e affinità, tutte false, aiuta, e come!, la costruzione del mondo « superumano ». E così il D' Annunzio poteva a suo agio illudersi di creare mondi di straordinaria bellezza, e insieme di aver conquistato un altissimo punto di vista da cui guardare la vita; in quel punto convergevano, nientemeno, la « morale eroica » e la « panicità »: tutto un sistema dell' universo, tutta una metafisica! Non si accorgeva (certo, non se n' è accorto ancora) che tutta

quella costruzione, nella sua figura totale, era una enorme vanità, la più grande che un artista abbia mai creato, sia pure per effetto di uno sforzo in fondo nobile nella sua tragicità; non si accorgeva, d' altra parte, che ciò che di essa resta è solo la vecchia sostanza naturalistica, ridotta bensì in frammenti minutissimi dalla furia del costruttore. Nelle opere drammatiche ove il mondo « superumano » domina in modo assoluto, *Più che l'amore* o la *Gloria*, se c' è ancora qualcosa da ammirare, bisogna rintracciarla isolando delle brevi immagini contenute in uno o due righi; e il rigo seguente... si lasci andare!

Il *Fuoco* non è di quelle opere in cui il predominio del Superuomo non abbia lasciato niente di buono; ma, come abbiamo detto, esso si offre mirabilmente a quello studio stilistico, che noi abbiamo tentato. Si presta principalmente perchè in esso è presente l'Imaginifico, ed anche perchè, forse più che altrove, vi domina quella fusione e immedesimazione d'ogni cosa, che vorrebbe esser sentimento pànico. Tutta la prima parte, intitolata l'*Epifania del Fuoco*, e che è certo la più brutta, vuol rendere l' immedesimazione dell' esaltamento poetico di Stelio Effrena e del suo amore per la Foscarina, con l'anima antica e presente di Venezia, nonchè con l'anima dell'autunno. Lo sbigottimento e la nausea, che produce la lettura di questa prima parte, speriamo che il nostro lettore saprà spiegarseli, dopo tutto ciò che abbiamo detto. Gli dev'esser chiaro, per esempio, perche Stelio, avviandosi alla sua conferenza, in gondola, parli alla Foscarina, con immagini sopra immagini, l' una più lu-

cida e splendente dell' altra: delle mani di Donna Adriana Duodo, dell'anima di Venezia, dell'Estate defunta, dei frutti che un tempo si donavano alla dogaressa, dell' influsso che ha su di lui la Foscarina medesima, di Persefone, dei segni profetici, del melagrano, di varii ricordi veneziani. Non altrimenti poteva parlare un personaggio, che è solo un astratto produttore d'immagini:

« Egli era giunto a compiere in sè stesso l' intimo connubio dell'arte con la vita e a ritrovare così nel fondo della sua sostanza una sorgente perenne di armonie »;

il che deve intendersi così: si guardava intorno e produceva immagini. Ridicola è qui la figura della Foscarina, una geniale attrice tragica, che sta ad ascoltarlo estatica, innamorata, almeno in questo punto del romanzo, delle sue immagini:

« Che deliziose fantasie, Stelio! — disse la Foscarina ritrovando la sua giovinezza per sorridere attonita come una fanciulla a cui si mostri un libro figurato — Chi fu che vi chiamò un giorno l'Imaginifico? ».

Ed egli: « Ah, le imagini! ». Il lettore saprà anche che cosa pensare di tutta la sublimazione della città, la sera, dopo che Stelio ha evocato, nella sua conferenza nella sala del Maggior Consiglio, l' anima di Venezia antica. Ma in questa prima parte del romanzo l'attenzione deve essere richiamata in modo speciale su Stelio in quanto egli vi si presenta come uno dei più tipici Superuomini d'annunziani. È un poeta; e il D'Annunzio ha voluto mostrarlo nello

stato di tensione e di esaltamento della creazione (donde il titolo : *Il Fuoco*). In questa prima parte egli è teso, vibrante, pieno fino all'orlo, traboccante ; e tutti e tutte le cose cedono a questa piena. Ma, Stelio è pieno di che ? Evidentemente il D'Annunzio ha reso astratto e continuo un movimento psicologico che è vero negli artisti : la gioia e l'impeto che accompagnano il primo formarsi di una creazione. Lo ha reso astratto, perchè l'Effrena non è altro, sempre, che quell'impeto e quella gioia, al cospetto di ogni cosa, ad ogni minima occasione, senza contrasti e senza altri stati d'animo ; lo ha reso astratto, anche perchè lo ha reso continuo, e la continuità stessa fa mancare l'oggetto dell'esaltamento. Stelio si esalta e trabocca per ogni cosa ; è un maniaco, non un poeta. Manca l' oggetto interno che giustifichi il suo stato, vale a dire una visione poetica che sia in formazione dentro di lui. O meglio, tale oggetto c'è, perchè lo dice l'autore; ma l' esaltamento non cessa di essere generico. Quello che doveva essere concentrazione, diventa dissipazione ; quello che doveva essere silenzio, diventa chiacchiera. Per tal modo l'eroe riesce ad essere proprio l'opposto di ciò che voleva l' autore : si risolve in uno che non ha assolutamente dentro alcun germe d' una sua propria poesia ; mentre dovrebbe esserne pieno ! Il personaggio, per chi lo consideri non quale è, cioè come un' ombra, ma come cosa salda, trapassa nel comico. Ogni piccola occasione accende più vigorosamente « i suoi sogni superbi e purpurei », gli fa balenare più terribile la visione « d' un'arte più grande e più imperiosa ». Si veda la sua progressiva esaltazione durante la

conferenza. Dopo, a cena, in casa della Foscarina, si parla di Wagner:

« Stelio Effrena taceva, sconvolto da forze vorticose che lo travagliavano con una sorta di furor cieco, simili alle energie sotterranee che sollevano, squarciano, trasfigurano i paesi vulcanici creandovi i nuovi monti e i nuovi abissi. Tutti gli elementi della sua vita anteriore, investiti da quell'impeto, parevano nel tempo medesimo dissolversi e moltiplicarsi. Imagini grandiose e terribili passavano su quel tumulto accompagnate da nembi di musiche. Concentrazioni e dispersioni rapidissime di pensieri si succedevano come le scariche elettriche nell' uragano. A tratti, era come s'egli udisse clamori e canti per una porta che si spalancasse e si rinchiudesse di continuo; era come se le raffiche gli recassero le grida di una strage e di una apoteosi lontane alterne ».

È vero che un artista, in cui sia allo stato di anelito una grande opera, può sentirsi in alto grado eccitato pensando all'opera riuscita e gloriosa di un genio; ma, via, non Stelio Effrena, l'Imaginifico! E poi: non in quel modo! Questo è un « fuoco » che forse splende; ma non brucia e non consuma.

Nel sèguito del romanzo si vede ancora meglio l'assurdità dello stato in cui è il protagonista: uno stato che si prolunga indefinitamente. Sappiamo più precisamente che egli attende ad una tragedia, che è poi *La Citta morta* dello stesso D'Annunzio. In verità, se il capolavoro pel quale è acceso il « fuoco » di Stelio Effrena è un dramma dello stesso valore della *Citta morta*, non valeva la pena di accenderne tanto. Due punti possono mostrare l'eroe nella sua massima tensione, e perciò nella sua

massima falsità. È una sera di vento: con Stelio è il discepolo Daniele Glàuro. Stelio a un tratto si sofferma:

« — Ascolta! Io distinguo un tema melodico che si perde e risorge senza avere la forza di svilupparsi.... — Hai udito? »; « — A me non è dato udire quel che tu odi — rispose l'asceta sterile allo spirito geniale — Aspetterò che tu possa ripetermi la parola che la Natura ti ha detto ».

La melodia sfugge; ma più innanzi, sul ponte di Rialto, Stelio prega l' amico di aspettarlo un momento giù:

« — Scendi. Ti raggiungo. Un minuto! »; « Ah, ti ho colta! » — gridò la gioia dell'artefice trionfante. — La linea intera della melodia gli si era svelata, era omai sua, immortale nel suo spirito e nel mondo ».

(Ma, a proposito: Stelio Effrena è un poeta o un musicista?)

« — Giornata di meraviglie! — disse Daniele Glàuro guardandolo discendere agile e leggero come s'egli avesse rapito all'aria anche la qualità elastica — Che la Natura ti prediliga sempre, fratello! »

Quale appare qui, Stelio sembra uno di quei poeti che son rappresentati nelle farse. E un altro punto è questo. Egli atteggia la Foscarina per la parte che dovrà rappresentare nella sua tragedia: « Ah, io t'ho creata, io t'ho creata! », le grida.

« L'attrice sentiva il gelo nelle radici dei suoi capelli. La sua anima vibrava ai limiti del suo corpo come una forza sonora. »

O come mai Gabriele D' Annunzio ha potuto compiacersi di un poeta così scapigliato ? E l'amante, i discepoli son coperti, com'è chiaro, dal ridicolo del protagonista. Quella donna non può essere una grande attrice, se s'innamora d'un tal poeta. I discepoli hanno lo stesso contenuto del maestro, cioè il vuoto. Ascoltando la conferenza,

« sentivano in loro un'agitazione oscura d' impeti contenuti, e intravedevano nuove possibilità, credevano omai tangibile una preda già insperata e lontana ».

Quali possibilità, quale preda ? Dice Stelio :

«....quando sarò morto (e la natura mi conceda di manifestarmi intero nell' opera mia, innanzi ch' io muoia !) i miei discepoli mi onoreranno sotto la specie del melagrano, e nell'acutezza della foglia e nel colore fiammeo del balausto e nella polpa gemmosa del frutto coronato vorranno riconoscere qualche qualità della mia arte ; e i loro intelletti da quella foglia, da quel fiore e da quel frutto, come da ammonimenti postumi del maestro, saranno condotti nelle opere a quella acutezza, a quella fiamma e a quella opulenza inchiusa ».

Certo, discepoli come i suoi dovrebbero essere capaci anche di onorare simbolicamente un melagrano !

A chi senta tutto il disgusto della parte falsa del *Fuoco*, è inutile indicare quel che nel romanzo re-

sta di buono. Sono i moti di sensualità, e più quelli di gelosia, della Foscarina, in quanto essa è una semplice donna non più giovine, ma avida disperatamente d'amare e d'essere amata, sensualissima; sono anche i moti di desiderio e di ripulsa di Stelio in quanto semplice uomo, anch' egli sensualissimo, e innamorato per raffinatezza sensuale della non più giovine donna; è il paesaggio, è l'ambiente in cui si inquadrano questi momenti psicologici veri. Curioso! L'ambiente e il passaggio in tali momenti acquistano verità anch'essi, quasi trascinati dalla verità che assumono i personaggi! Son dunque sempre gli antichi motivi del D'Annunzio quelli che dànno vita a qualche parte di questo romanzo. Il poeta ebbe come un sentore di una grande ispirazione: l'amore d'una donna sfiorita. Seppellì questo germe, che poteva splendidamente svilupparsi, sotto la sua formidabile costruzione « superumana ». Basta ricordare il volto disfatto della Foscarina (è incancellabile nella memoria di tutti), per rimpiangere la bella ispirazione rimasta soffocata:

« Di tutta la persona amante egli amò allora perdutamente i segni delicati che si partivano dagli angoli degli occhi verso le tempie, e le piccole vene oscure che rendevano le palpebre simili alle violette, e l'ondulazione delle gote, e il mento estenuato, e tutto quello che pareva tócco dal male d'autunno, tutta l'ombra su l'appassionato viso ».

C'è già qui tutto il dramma: quel viso, così potentemente vero, è foggiato da un erotismo spasmodico, che ha in sè il germe della dissoluzione, del

disgusto e del rimorso. Anche altro intravide il D'Annunzio nella Foscarina: il fascino dell'attrice.

« E una pesante tristezza lo inclinò verso l'estremo amore di quella donna solitaria e nomade che pareva portare per lui nelle pieghe delle sue vesti raccolta e muta la frenesia delle moltitudini lontane dalla cui bestialità compatta ella aveva sollevato il brivido fulmineo e divino dell'arte con un grido di passione o con uno schianto di dolore o con un silenzio di morte; una torbida brama lo piegò verso quella donna sapiente e disperata in cui egli credeva scoprire i vestigi di tutte le voluttà e di tutti gli spasimi, verso quel corpo non più giovine, ammollito da tutte le carezze e rimasto ancora sconosciuto per lui. »

Ma se la donna, in quanto semplice donna, con quel viso che le abbiamo visto, ha un' esplicazione nel romanzo, non ne ha alcuna l'attrice. Ed anche Stelio è vero solo nell' amore per la semplice donna, perchè in lui l'autore non ha sviluppato il fascino dell'attrice che dominò le platee. Appena l' amore dei due si complica per l'intervento della personalità del poeta e dell'attrice, sopraggiunge la falsità « superumana ». Sembra quasi impossibile: la stessa Foscarina, che ha quel viso, si riduce ad ammirare le « deliziose fantasie », cioè le immagini, di Stelio!

IV.

IL SUPERUOMO ATTENUATO.

(FRANCESCA DA RIMINI — LA FIGLIA DI IORIO).

Come abbiamo studiato i drammi più « superumani » del D'Annunzio per mostrare a quali eccessî potè giungere la falsità della nuova ispirazione voluta per forza dal poeta, così ora studiamo quelle che sono in sè stesse, e per unanime consenso, le opere migliori del detto periodo. Guardiamo, insomma, all'altro estremo : così si troveranno bell'e spiegate le opere che stanno nel mezzo. Detto ciò, è superfluo aggiungere che per noi la *Francesca da Rimini* e la *Figlia di Iorio* non costituiscono un'eccezione alla produzione superumana.

Scrivendo la *Francesca* il D'Annunzio volle, nel dramma, mettersi per la prima volta sul terreno d'un periodo storico che non fosse il presente (l'opera fu rappresentata nel '901 e pubblicata l'anno appresso). Il passaggio dal presente al passato è spiegabile con varie ragioni. In primo luogo, l'alta tonalità stilistica, che egli aveva adoperata nei precedenti drammi d'ambiente contemporaneo, ed anche nelle *Vergini delle Rocce* e nel *Fuoco,* poco si adattava alla rappresentazione di cose presenti. Non voglio dire che su quella intonazione non possa soste-

nersi un dramma o un romanzo che si svolga nell'ambiente dei nostri giorni. È certo però che il romanzo e il dramma d'ambiente contemporaneo hanno avuto, dovunque, un'intonazione assai più bassa e realistica. Supponete, per esempio, che il *Fuoco* fosse un'opera d'arte perfetta nella sua altissima intonazione. Ebbene, non l'ammireremmo come il prodotto d'una ispirazione rarissima o unica? E che un romanzo o un dramma d'ambiente contemporaneo difficilmente possa nascere su di un'intonazione molto alta, è, del resto, confermato dalle opere del D'Annunzio stesso, le quali si ressero su quel tono, ma furono assolutamente vuote, come dire?, di contemporaneità: il mondo superumano non è nè presente nè passato, è astratto addirittura. Per questa ragione molto intrinseca, forse dal D'Annunzio medesimo poco avvertita, egli potè essere sospinto a trasportare l'ambiente dei suoi drammi nel passato, il quale, come tutti sanno, è già per sè stesso colorito d'una « poesia », che permette le alte intonazioni. La medesima ragione avrebbe potuto agire in un altro verso, proprio nel verso opposto: avrebbe potuto cioè richiamare il poeta ad un'intonazione piú bassa nelle opere d'ambiente presente: a quella, per esempio, del *Piacere* o dell'*Innocente*. Ma a ciò si opponeva tutta l'anima artistica del D'Annunzio, quale si è venuta svolgendo dopo i romanzi realistici. Attraverso il mondo superumano egli tendeva ansiosamente, nel dramma e nel romanzo, a qualcosa di meno realistico della sua produzione precedente: non avrebbe potuto tornare indietro. Inoltre, la sua prosa si era arricchita di ritmi e di melodie interne, divenendo, come si dice,

« poetica », e aspirando quasi a forme metriche precise. Il verso, la strofa erano prossimi; e nel dramma storico potevan nascere liberamente (altro segno che la « storia » consente più alte intonazioni). Il nostro poeta è stato sempre e sopratutto un lirico, anche, io direi, nella prosa così intimamente « prosa » del *San Pantaleone* : nel periodo del Superuomo, in cui anche furono composte le *Laudi*, egli andava sempre più liberandosi da quella disposizione che gli permise d'indugiare per lungo tempo nella prosa dei romanzi ; anzi, nelle *Laudi* egli trovò la sua forma metrica più appropriata. A nostro vedere, il lirico in quel periodo si andava liberando interamente dalla forma prosastica, con le *Laudi* ; e questa forma persisteva solo in opere sostanzialmente sbagliate e d'ispirazione artificiosa, le *Vergini delle Rocce*, il *Fuoco*, i drammi : persisteva, ma, vorrei dire, snaturata. A nessuno è lecito far delle profezie ; ma a me sembra che assai difficilmente potremmo avere, ora, dal D'Annunzio un dramma, un romanzo o una novella d'intonazione realistica. Gli ambienti storici passati offrivano dunque a lui, nel dramma, quella « poesia », che difficilmente si arriva a creare negli ambienti contemporanei ; gli permettevano il passaggio risoluto al verso. Non basta. Nella determinazione di servirsi del passato non influì, come un oscuro motivo, la nausea e il disgusto dei drammi moderni superumani ? Per noi ciò è certo ; sebbene, d'altra parte, siamo convinti che quella nausea e quel disgusto restarono oscuri e sotterranei nell'anima del poeta. Tutte queste sono ragioni molto intrinseche. Si aggiunga ancora la curiosità storica estetizzante del D'Annunzio : egli ha avuto

sempre una sua particolare curiosità per certi aspetti del passato; quelli, naturalmente, che convenivano al suo artistico temperamento. Per esempio, quel che solo c'è di buono nella *Francesca* è un senso del duecento italiano nei suoi estremi sensuali, la ferocia nell'armi, la soavità negli amori. Recentemente, a proposito della *Fedra*, diceva bene Enrico Corradini che questa tragedia è piuttosto una « ricostruzione archeologica »; meglio ancora, un contesto di scene staccate, ognuna delle quali è una « ricostruzione ». Nel mondo greco il D'Annunzio ha grandi elementi di simpatia; e vedremo quante « ricostruzioni » del mondo greco vi son nelle *Laudi*. Nella *Figlia di Iorio,* nella *Nave* egli anche trovò una materia storica più o meno simpatica. Già noi conosciamo, nel *Piacere* e nell'*Isotteo*, il D'Annunzio estetizzante rispetto a molta arte del passato. Ma, oltre a ciò, il nostro poeta, benchè a molti sembri strano, ha anche, a modo suo, attitudini d'erudito: s'intende, d'erudito artista. Pazienza d'erudito è press' a poco quella con cui egli prese sempre nota dei brani che gli piacevano nelle opere che andava leggendo: quei brani di cui poi largamente si servì per interpolarli nelle opere proprie (e i superficiali e i malevoli ancora lo chiamano plagiario). Nei drammi storici egli ebbe dunque largo campo, tra l'altro, a soddisfare la sua passione estetizzante pel documento e la notizia, perfino per la nomenclatura rara od arcaica. E a tutto ciò si aggiunga ancora, per finire con le ragioni meno intime che lo sospinsero al dramma storico: prima, la tradizione lunghissima che ha il dramma storico stesso, in Italia e altrove; poi, l'aspirazione, che nel nostro

poeta è andata crescendo negli ultimi tempi, ad essere un poeta « nazionale ». Cominciò con la nazionalissima e dantesca adultera di Rimini.

Che la *Francesca* non sia un'opera organica, e non abbia unità d'ispirazione, si vede innanzitutto dalle sue grandi stonature stilistiche: dove il poeta non trova un tono, giurate che non ha avuto una visione artistica unita e chiara. Si nota subito qui una discordia intima di stile, che si traduce in una lingua disuguale. La lingua della tragedia è spesso arcaica e quindi realistica; nei punti più lirici diventa invece pura lingua moderna; e dall'una all'altra non si hanno trapassi proporzionati e quindi giustificabili. Si può osservare che l'alta liricità di certi punti sopprime il colorito troppo caratteristico della lingua arcaica, ed esige un' espressione più largamente umana, la quale può esser data dalla lingua moderna, indifferente, per noi che la parliamo, ad ogni colorito storico. Sta bene; ma io dico appunto che dall'una all'altra lingua non vi son passaggi giustificati; ed invito a fermarsi con attenzione sui luoghi dove i passaggi avvengono. Tale sproporzione di linguaggio è intanto una vera sproporzione o difetto intrinseco dell' immagine tragica che il poeta ci vuol rappresentare. La lingua arcaica è realistica; la lingua moderna implica una maggiore idealizzazione del tema; e così noi passiamo, a salti, dal meno al più idealistico, e viceversa. Quale delle due lingue noi avremmo desiderato che avesse avuto il predominio? E chi può dirlo? La lingua del duecento è in fondo la stessa lingua che noi parliamo oggi; e la lingua di oggi può anche, perchè no? in specialissime circostanze arcaicizzarsi fino ad av-

vicinarsi alla lingua del duecento. S'intravede però che questo non può esser comune, salvo nei casi in cui l'arcaismo sia materia di scherzo in una tonalità umoristica. È assai difficile, insomma, che un moderno poeta italiano arrivi ad immaginare, cioè a creare, in una lingua molto prossima a quella del duecento. Quand'egli voglia rappresentare, per esempio in un dramma, il duecento italiano, è giusto che faccia un grande studio degli scrittori di quel tempo: ciò, insieme con ogni altra preparazione, gli servirà per penetrare bene addentro nello spirito dell'epoca, e per mettersi in quelle condizioni che son necessarie perchè in lui si determini l'ispirazione veramente «storica». Ma, dopo, quand'egli avrà avuto la sua visione sintetica, che è quanto dire avrà immaginato con la propria fantasia, scriverà assai probabilmente nella sua lingua viva, o al massimo in una lingua leggermente colorita di duecentismo. Se invece, mettendosi a scrivere, non arrivasse a liberarsi dai termini, dai costrutti, dalle locuzioni, in genere dagli elementi linguistici degli scrittori studiati, vorrebbe dire, quasi certo, che egli è rimasto passivamente preso, non ha avuto quel momento di sintesi, e stavo per dire di ribellione, nel quale l'immagine doveva configurarsi nella sua fantasia attraverso il suo mezzo più intimo ed immediato d'espressione, la lingua viva. Per queste ragioni, anche senza troppo approfondire l'arcaismo linguistico della *Francesca*, noi avremmo preferito di non trovarcelo. Ci piace pensare che i capolavori di Shakespeare, di Racine, di Goethe, rappresentanti epoche storiche lontane e di lingua diversissima da quella degli autori, furono scritti nella

bella lingua viva dei rispettivi poeti. O perchè, se io scrivo nel mio italiano una tragedia, mettiamo, d'ambiente babilonese, non scriverò nel mio italiano una tragedia d'ambiente duecentesco? Per lo meno, la domanda dà da pensare. Ci piace anche ricordare, per esempio, che c'è tanto del nostro seicento nei *Promessi Sposi*, e che ve lo troviamo, giacchè è presente dovunque, anche nella lingua, modernissima e risciacquata in Arno. Nessun capolavoro di poesia «storica», che io sappia, è stato scritto con intonazione arcaica, in nessuna lingua; voglio dire, quando il tema rappresentato era nel passato della nazione stessa. Una sorta di crudo realismo deriva dalla lingua arcaica, quando l'intonazione sia seria e non umoristica. Pensiamo appunto quale effetto di rozza realtà ci farebbero Renzo e Lucia, se parlassero nella lingua del seicento! Si dirà che nel romanzo si avrebbe una stonatura stridente fra il racconto dell'autore e il dialogo dei personaggi; e nel dramma non può esservi stonatura, perchè c'è solo dialogo. Benissimo: ma vi saranno, nel dramma, quattro o cinque parole di didascalia; o, se non ci sono neppure queste, non c'è forse l'ambiente linguistico, in cui nasce il dramma, e che è quello appunto che dà, per confronto, quel senso di rozzo realismo? Osservata da vicino, la lingua arcaicizzante della *Francesca* ci dice proprio che il D'Annunzio, il quale fece un'ampia preparazione erudita pel suo lavoro, e quindi dovette leggere o rileggere gli scrittori del tempo, restò preso dalla storia, soggiacque passivo ai dati della sua preparazione. Non ebbe la sua sintesi o la sua rivolta! Avvenne di lui quel che avviene del pittore che, davanti a un mo-

dello, si perde nell' affannosa ed inutile ricerca di quel vero reale, che non si sa precisamente che cosa sia: davanti al modello, il pittore o vede il proprio vero, quello che gli fornisce per reazione la sua fantasia, o non vede niente! Qualcuno ha molto ammirato, nella *Francesca,* la padronanza con cui il poeta maneggia la sua lingua preziosamente arcaica; ma si fa torto ad un grande artista qual è il D'Annunzio, ammirando questa sua virtù mimetica, di cui egli, d'altra parte, aveva dato un ampio saggio nell'*Isotteo.* Parimente si è ammirata la grande erudizione messa tutta in evidenza nella tragedia, quasi sciorinata al sole; ma, per erudirsi su di un certo periodo storico, non è necessario essere un grande artista. Il D'Annunzio soggiacque passivo alle forme arcaiche grammaticali e stilistiche, come soggiacque passivo alla nomenclatura del periodo rappresentato, cioè alle cose minute e particolari (i nomi, evidentemente, son nomi di cose). La sua materia storica non assunse quella forma sintetica in cui necessariamente i particolari e le minute cose spariscono; spariscono, perchè sono assorbiti dallo « spirito » dell' immagine rappresentata, o, ch' è lo stesso, dall' atto creativo, il quale crea in quanto distrugge. Restarono tutti i particolari della rozza realtà: forme linguistiche e nomi di cose, cioè oggetti. Restarono la virtù mimetica e la fredda, analitica erudizione. È inutile indicare esempii di lingua arcaica: ognuno li vede da sè. Anche inutile è ricordare qualche brano in cui più cospicuo appaia l'inutile e fastidioso apparato erudito: chiunque ha letto o udito a teatro la tragedia,

li ricorda, perchè ne serbò un senso come di oppressione. Il Mercatante offre a Francesca:

zendadi leggieri e broccati
d'alto ricamo, riccio sopra riccio,
ermesini, damaschi,
sciamiti, cambellotti,
grossagrane, stamigne,
pignolati, uccellati,
paracani, frustrani,
zetani, cammuccà,
rasce, dobletti alla napolitana
e cataluffe alla siciliana,

— e continua per altrettanto. Quest'abbondanza di nomi, e quindi di oggetti, dilatata per tutta l'opera, non sta a significare che il lettore dovrebbe mettersi a studiare per conoscerli; significa, invece, che l'autore avrebbe dovuto dimenticarli. Il lettore non vuol conoscerli, perchè vede che l'interesse dell'autore avrebbe dovuto essere altrove. Visibilissimo è quasi sempre che il poeta li adopera soltanto perchè li ha appresi e ha bisogno di metterli in mostra; non certo per puerile vanità, ma per quell'attaccamento che egli ha avuto sempre agli oggetti del mondo fisico, anche quando avrebbe dovuto aver l'occhio all'interiorità psicologica, e per l'ingenua illusione di dare all'opera ricchezza e magnificenza. L'allestimento scenico della *Francesca* fu lussuoso e costosissimo; dice l'autore:

« concorse insolitamente l'opera del pittore dello scultore del cesellatore dell'orafo dell'armaiuolo del drappiere con-

dotta con disciplina e con amore sagaci; cosicchè quasi tutte le arti maggiori e minori furono chiamate a porre un'impronta di bellezza e di ricchezza su la suppellettile scenica ».

E quanto sarebbe stato preferibile che avesse dato egli solo l'impronta di bellezza alla sua opera, scrivendola; senza l'ausilio nè del cesellatore nè del drappiere, i quali fornirono appunto quei minuti particolari realistici, in gran parte neppur visibili al pubblico, e che nell'autore non avrebbero dovuto destare alcun interesse! Molte opere teatrali del D'Annunzio furono rappresentate con lo stesso deplorevole sperpero di fatica e di danaro.

Una prima grande sproporzione stilistica della *Francesca* è dunque nell'alternativa della lingua arcaicizzante e della lingua viva; ed io ho attenuato tale sproporzione, quando ho detto che la lingua viva si presenta nei punti più lirici: la verità è che essa è dovunque alternata con l'altra. L'impressione generale è che la tragedia non ha unità linguistica, e per conseguenza le manca la condizione indispensabile di qualunque unità poetica. Ma un'altra grossa sproporzione va notata. La prima poteva dirsi una sproporzione di lingua (sebbene, come si è detto, i rapporti linguistici si risolvano in rapporti di toni); la seconda è propriamente una sproporzione di tonalità. È questa che contribuisce fortemente a dar figura incerta a quasi tutti i personaggi. Circola per la tragedia, comparendo qua e là, una specie di « canto », che contrasta singolarmente con lo stile assai più calmo e piano di tutto il resto. E non è che il canto sorga necessariamente per un certo lirismo

da cui siano presi i personaggi in determinate situazioni. Le donne di Francesca « cantano » sempre e sono una specie di coro. Ora, il D'Annunzio avrebbe dovuto avvertire che oggi nel dramma musicale il coro tende a sparire: dico nel dramma musicale, che ha un'altezza lirica di tanto superiore a quella del dramma poetico, e in cui la trasfigurazione idealistica della realtà è per conseguenza tanto più profonda. L'abuso del coro nel melodramma passato si spiega, in genere, con l'abuso di liricità (a prescindere dalla drammaticità), che fu proprio di quel melodramma. Oggi noi vogliamo, nel dramma musicale, soltanto un coro che sia drammaticamente vero. Ma nel dramma poetico dove mai il D'Annunzio ha trovato la possibilità di un coro? Ebbene, le donne di Francesca fanno proprio l'effetto di un coro, se pure non « cantano » insieme. Ad ogni modo, « cantano »! E perchè? Forse si trovano in uno stato di lirismo più alto di quello degli altri personaggi? E, da capo, perchè? S'intende alquanto il loro « cantare », al primo atto, nella scena col giullare; perchè allora esse, dando la baia al buffone, quasi gli ballano intorno e sembra che per gioco inventino delle parole sopra ritmi di canzoni. Vada per quella scena; ma altrove! Le donne di Francesca fanno così l'impressione non di personaggi reali, come gli altri della tragedia; ma di elementi lirici decorativi; quasi come se l'autore avesse voluto incorniciare di essi la figura della protagonista, per darle quella « poesia », che egli internamente non era riuscito ad infonderle. Non « cantano » però solo le ancelle. « Canta » la stessa Francesca. Al

secondo atto ella domanda, informandosi degli effetti della pece greca:

E' vero
che arde nel mare,
arde nei fiumi,
brucia le navi,
brucia le torri,
soffoca, ammorba,
secca repente il sangue
dell'uomo, fa
delle carni e dell'ossa
una cenere nera,

— e continua. Poi domanda della fiamma:

E' vero che arde di colori
meravigliosi, come nessun'altra
creatura fugace,
e d'una mescolanza di colori
che l'occhio non sostiene,
d'una diversità
indicibile, d'una
moltitudine fervida e sublime
che sola vive nei pianeti erranti,
nelle ampolle dei maghi,
e nei vulcani pieni di metalli,
o nei sogni dell'uomo cieco. E' vero?

Poi seguita a «cantare», addirittura in una specie d'inno, la virtù della fiamma e la sua forza distruttrice. E per assicurarsi che qui c'è «canto», basta semplicemente confrontare il tono di questi brani con quello, bassissimo, di Francesca, poco dopo, quand'ella soccorre Malatestino. O dobbiamo ammettere che la pece greca e la fiamma hanno

un particolare potere lirico su di lei? Si veda se non è « canto » questo della sorella di Francesca, Samaritana:

O sorella, sorella
odimi: resta ancora con me! Resta
con me, dove nascemmo!
Non te n'andare! Non m'abbandonare!
Ch'io faccia ancora
il mio piccolo letto accanto al tuo!
Che la notte io ti senta!

E poi ancora, stringendo:

E si vivrà, oimè,
si vivrà tuttavia!
E il tempo fuggirà,
fuggirà sempre!

Francesca così « canta », lusinghevolmente, alla schiava, per consolarla della sua dipartita:

Tre coppe d'amaro
io non ti lascerò; chè tu verrai
meco, Smaragdi, alla città di Rimino,
e sarai meco; e là vorremo avere
una finestra verso la marina;
et io ti conterò tutti i miei sogni
perchè tu vi discopra
le facce della gioia e del dolore;
et io ti parlerò di questa dolce
sorella, della piccola colomba.....

Indicherò, perché si colga tutta la sproporzione tra il « canto » e, come dire?, la prosa, il secondo dialogo di Paolo e Francesca; il quale comincia in tono

basso, trapassa senza sfumatura nell'alto lirismo, e ricade subito dopo nella prosa. È dopo aver molto « cantato » che Francesca, d'un tratto, richiama sè e l'amante alla comune realtà, in questo modo:

> Non volete
> parlarmi un poco della vostra vita?
> Sedete qui. Parlatemi di voi.
> Come avete vissuto?

Fa l'effetto del recitativo, nei vecchi melodrammi, dopo il canto spiegato, anzi dopo un « a due »! La ragione di queste enormi discordanze bisogna cercarla, in primo luogo, nella mancata ispirazione del poeta, il quale non riuscì a trarre una sua artistica visione dal tema prescelto: dove non c'è visione, ogni discordanza tonale diventa possibile. Ma più specificamente bisogna cercarla nella tendenza, già manifestata dal D'Annunzio nelle *Vergini delle Rocce*, nel *Fuoco* e nei drammi « superumani », a dare un eccesso di « poesia » ai suoi personaggi. Ecco: quale noi l'abbiamo spiegato, il mondo superumano è il mondo di tutti gli eccessi! In esso tutto è possibile. E difatti l'autore ci dà un eccesso di lirismo nella *Francesca*, specialmente quando trasporta i suoi personaggi nel mondo superumano; ci dà poi i toni bassi, quando è trattenuto dalla realtà storica, che lo tirava, come si è visto, per un altro verso. Qual meraviglia che in questa tragedia « cantino » le ancelle di Francesca, se nella *Gioconda*, scritta in prosa, « cantava » la Sirenetta? E qual meraviglia che Francesca « canti » la fiamma e la pece, se Virginio Vesta, in *Più che l'Amore*, « cantava » l'acqua, e Stelio Effrena, nel *Fuoco*, « can-

tava » tutto quel che vedeva? È proprio lo stesso. Già si saranno notati, nei brani citati, lo stile e le immagini superumani; così quando Francesca parla di quella fiamma, « che sola vive nei pianeti erranti, nelle ampolle dei maghi, e nei vulcani pieni di metalli, e nei sogni dell'uomo cieco »; così quando ella invita la sua schiava a discoprire nei suoi sogni « le facce della gioia e del dolore ». Le immagini son false, e tolgono ogni verità ai personaggi che le adoperano. Insieme con le immagini penetrano nelle figure della tragedia anche tutti i più assurdi sentimenti e le più inconcepibili attitudini psicologiche del mondo superumano. Francesca si esalta per la pece e la fiamma. Davanti a un rosaio, ella dice:

S' io le tocco, m' abbrucio.
Le vergini di Sant' Apollinare
non ardono così nel loro cielo
d'oro. Samaritana,
Samaritana, quale dici tu
ch' ebbe qui sepoltura
dopo che fu martoriata? quale
di quelle fu sepolta
qui, dimmi, dopo il grande suo martoro?
Guarda, guarda; è il miracolo del sangue!

All'appressarsi di Paolo, nel primo atto, dipinge sè stessa così, con una dilatazione veramente superumana:

e tutta la mia vita
con tutte le sue vene
e con tutti i suoi giorni
e tutte le sue cose più lontane,

fin laggiù fin laggiù nel tempo cieco
e muto, fin da quando
al petto della madre era sospesa
e tu non eri,
tutta mi trema
in un tremito solo
sopra la terra;
e per tutte le fonti,
che ridono e che piangono
nè ch'io non so,
mi pare sparso il mio valore.....

Ma si senta questo:

E la notte
e il dì saran commisti
sopra la terra come sopra un solo
origliere; e le mani
dell'alba non sapranno più disgiungere
le braccia oscure dalle bianche braccia
nè districare
i capelli e le vene loro.

È Paolo che dice ciò, nell'ultimo dialogo con Francesca, per significare che dal loro amore il tempo sarà abolito. Si può immaginare, da questo solo esempio, in quale astrattezza vada a perdersi la passione dei due cognati, che pure, attraverso Dante, fa ancora fremere, almeno, ogni modesto italiano!

S' intende, da tutto quello che si è detto, che noi non possiamo credere ad una « continuità dell' ispirazione dantesca »; non solo non ci crediamo, ma teniamo per sacrilega la pretesa del D' Annunzio, dato ciò che egli effettivamente è riuscito a fare. C' è alcunchè di artisticamente sentito nella *Francesca*: la rozza ferocia di Gianciotto e di Malatestino,

una certa soavità tra ideale e sensuale in fondo all'amore di Paolo e Francesca (motivi schiettamente d'annunziani). Null'altro; ma anche queste son cose che piuttosto s' intravedono sotto la falsità che predomina l' insieme: restano soffocate. L' insieme è è indeciso e vacillante, quando non tocca l'assurdo: risulta costituito da sproporzioni linguistiche (arcaismo, lingua viva), sproporzioni di tono (« canto », prosa), e da elementi del mondo superumano. Si vede che al D'Annunzio giovò, per un verso, lo affidarsi alla storia: questa fu che gli impedì di fare della *Francesca* un dramma tutto superumano, da cima a fondo, come quelli d'ambiente moderno; fu la storia che gli lasciò risentire, coi suoi stretti vincoli, un pò di quella verità umana, che egli nel mondo moderno non aveva saputo più vedere, avendo distrutto in esso ogni vincolo reale. La storia, d'altra parte, lo sopraffece col peso dell'erudizione, cioè del rozzo dato: non solo i nomi di cose abbondano nella tragedia, e gli arcaismi linguistici, ma i fatti: vi trovan luogo, per via del racconto, avvenimenti dell'epoca, che in verità sono superflui e dannosi, e sarebbero stati certamente espulsi da un' ispirazione più vivamente tratta dall'amore dei due cognati. Il poeta credette di essere andato *per aspera* (l'erudizione) *ad astra* (la poesia); ma s'illuse. Egli andò incontrò alla storia con tutte le debolezze e le deficienze che gli aveva dato il mondo superumano: talora questo prese il sopravvento; tal' altra la storia, non incontrando alcuna reazione nella fantasia dell'artista, restò storia. « Un poema di sangue e di lussuria » egli voleva fare, cioè qualcosa che non sarebbe stata discorde

dal suo temperamento; ma non vi riuscì: perfino la scena della dedizione di Francesca è debolissima. Segno evidente che egli era disperso e disgregato nel suo mondo fittizio, e che neppure lo studio storico accurato riuscì artisticamente a concentrarlo.

Alla *Figlia di Iorio*, che è del '904, si applica una critica press' a poco eguale a quella della *Francesca*. Fu una specie di « esperimento storico » anche essa, non solo perchè l'epoca che vi è rappresentata non è la presente, e l'autore dovè compiere ricerche simili a quello che fece per tutti gli altri drammi storici; ma ancho perchè già si può chiamar « storico », in un certo senso, l' ambiente popolare abruzzeze rispetto al D' Annunzio, che andava vagando pel generico mondo moderno, ridotto a mondo superumano. In altri termini, il poeta anche nella *Figlia di Jorio* cercava l' ispirazione in un ambiente molto determinato e caratteristico, che gli togliesse l' incubo dell'astratta modernità superumana; non importa che poco o niente se n'accorgesse. L'Abruzzo e la sua gente erano, per così dire, sangue suo: gli avevano ispirato il *San Pantaleone*. L' incontro della storia con la fantasia dell' artista fu perciò questa volta più felice che nella *Francesca*; e la *Figlia di Iorio* risultò il miglior dramma del D'Annunzio. Vi trovò esplicazione specialmente quel fondo cupo, ferocemente sensuale, oscuramente

superstizioso e violento, che si era così ben incontrato altra volta col poeta in un momento di sensuale tristezza. Senonchè questi era allora in uno stato di completa e vergine sincerità; ora si era irretito nella sua arbitraria ed assurda superumanità! La *Figlia di Iorio* ha quindi anch' essa, e gravissimi, gli errori e i difetti che abbiamo già riscontrati nella *Francesca*. Se è il miglior dramma del D'Annunzio, non è punto un capolavoro: tutt' altro; nè è una di quelle opere che restano veramente a far perenne testimonianza del genio d'un artista. All' esaltamento che si è fatto della *Figlia di Iorio* ha conferito, io credo, una parvenza di ragionevolezza il confronto coi drammi bruttissimi. Mentre non è da questo punto che la cosa dev' esser guardata: non è il caso di dir beato il monocolo nella terra dei ciechi. Il D'Annunzio ha opere, le quali sono fornite, diciamo così, di due splendidi occhi. La misura alta, e perciò severa, che noi adoperiamo, ce la fornisce il poeta stesso. Se è un capolavoro la *Figlia di Iorio*, che saranno mai alcune *Laudi*?

Abbiamo qui stonature linguistiche, proprio come nella *Francesca*: da una parte la lingua imitativa e realistica, dall'altra la lingua del poeta. Non insisterò su tali stonature, bastando indicare qui appresso il linguaggio superumano dei personaggi. Quando, per dirne una, Mila dice ad Ornella:

> Ah voce di cielo, nel mezzo
> dell' anima mia sempre udita!

— non c' è bisogno di lunga dimostrazione per ve-

dere che non soltanto l'espressione non è vera nella persona che la pronunzia (una donna del popolo), ma che la lingua, come lingua, è diversissima, per esempio, da quella delle comari o dei mietitori al primo atto. Sicchè la lingua è disuguale: qua è del popolo, là è del poeta, senza trapassi giustificabili. Troviamo ancora nella *Figlia di Iorio*, accentuatissima, la discordia di « canto » e prosa. Appunto come le donne di Francesca, « cantano » e fanno coro le tre sorelle di Aligi; e non solo quando, al primo atto, rallegrano la cognata su modi popolari (qui i « canto » sta bene), ma sempre. Per esempio:

Favetta:

I mietitori il gran sole gli impazza,
e come cani abbaiano a chi passa.

Splendore:

I mietitori fanno l'incanata.
Nel vino rosso mai non metton acqua.

Ornella:

E per ogni mannella una sorsata,
e il piede della bica è la caraffa.

« Cantano » anche in certi momenti in cui, assai meno che in questo, dovrebbero « cantare ». Sono figure decorative, frammenti lirici e non persone. È da notare però che in questo dramma il «canto» ha un grande predominio. Anche su modi popolari, e perciò col « canto », si svolge la scena delle co-

mari nel primo atto e tutta quella del funerale nel terzo: vi son personaggi accessorii, come il Santo o la Vecchia delle erbe, i quali compaiono per poco, e ai quali bene sta la loro breve espressione, profondamente caratteristica, concentrata in pochi detti sentenziosi e quindi « cantati ». Il poeta, quando ebbe davanti queste persone miserabili e randagie, mezzo dementi ed espressive, per l'altrà metà, della poetica sapienza popolare; quando ebbe davanti i moti collettivi, come nelle scene accennate; ebbe, con quella specie di « canto », l' intuito di uno stile appropriatissimo. E sarebbe stata fortuna grande se egli avesse visto tutto il dramma stilizzato, diciamo così, sui modi popolari. Tutti quelli che con più coscienza hanno ammirato la *Figlia di Iorio*, hanno ammirato appunto questa stilizzazione, rimpiangendo in pari tempo che il D'Annunzio non l'avesse fatta costitutiva di tutta l'opera. Si esprime così bene, attraverso quella stilizzazione, il fondo popolaresco mistico e superstizioso, sensuale, grave di odii e di diffidenze! Ma forse perchè lo stile così bene intuito si fosse conservato, sarebbe stata necessario che l'opera fosse stata tutta d'ambiente, senza personaggi principali in grande risalto; fosse stata, insomma, un dramma-paesaggio, nel senso in cui dicemmo racconti-paesaggi quelli del *San Pantaleone*. Senza dubbio, l'accenno al dramma-paesaggio è fortissimo nella *Figlia di Iorio*; e ciò basta per metterla al disopra di tutti gli altri drammi d' annunziani. Il poeta però volle rendere prominenti alcune persone, Aligi, Mila, Ornella; e queste caddero subito, nientemeno, nel mondo superumano. Si staccarono, come stonature stridenti, dal fondo o,

diciamo pure, dal « paesaggio ». Una sola persona del dramma restò realisticamente vera e rilevata sul fondo stilizzato: Lazzaro di Roio, un feroce sensuale. Ma la figura di Lazzaro, con la sua realistica verità, se è bella per sè, non arriva ad accordarsi col fondo stesso. Anzi chi voglia rendersi conto delle sproporzioni di tono, tra « canto » e prosa, deve specialmente mettere a confronto le scene stilizzate con quelle in cui compare Lazzaro di Roio. Indico per tutte quella del secondo atto, quand'egli vuol prendere per forza Mila. Dice di sè stesso:

E, dov' era colcato, sentiva
piangere e lagnare le donne
non per lui ma sì pel pastore
magato da una magalda
su la montagna distante.
Certo, femmina, male scegliesti.
Ma s' è rifatto il mio sangue,
e troppe altre parole non dico,
che la lingua risecca m' è già;
ed è sempre l' istessa cagione.

Qui pare che ci sia già del « canto »; ma, per notar bene la differenza, si faccia il confonto con le scene veramente « cantate ». In questa scena la stessa Mila è accorta, discorsiva, prosaica, molto lontana dalla stilizzazione.

Alcune scene realistiche, in ispecie quelle in cui è Lazzaro, ci fanno dunque accorti delle sproporzioni di tonalità. Gli altri personaggi prominenti sul fondo, Aligi, Mila, Ornella, non si staccano perchè siano resi in modo realistico (anzi il loro linguaggio è quasi sempre stilizzato): si staccano per la loro fal-

sità; perchè, vale a dire, attingono il mondo superumano. La sproporzione tra essi e il fondo popolare è enorme. Già il linguaggio superumano, che noi conosciamo ormai così bene, s' insinua da per tutto nello stile dell'opera. Le immagini superumane pigliano qui una certa semplicità popolaresca, che le rende più brutte ancora: furono esse che specialmente suscitarono una viva antipatia contro la *Figlia di Iorio* in chi non si lasciò illudere dalla loro nuova veste dimessa. Ad Aligi i nomi delle sorelle fanno in bocca, quando li pronunzia, l' effetto della menta:

E voi, creature, non più
m' è dato chiamare sorelle,
nè più nominare m' è dato
i nomi che il battesmo v' impose,
che m' eran le mie foglie di menta
in bocca, le mie foglie odorose,
che mi davan freschezza e piacenza
fino al cuore nel mio pasturare.

Chiede così la mazza a sua madre:

Madre, dov' è la mazza del pastore,
che giorno e notte sa le vie dell' erba?

Scopre una risonanza nella voce di Mila, che gli fa il seguente effetto:

Mila, una risonanza nella voce
hai, che mi consola e mi rattrista
come d'ottobre quando con le mandre
si cammina cammina lungo il mare.

Sfoga così il suo dolore pel creduto inganno di Mila:

Riempietemi dentro
tutti questi solchi d'amore
che mi scavò quando io era
alle sue parole d'inganno
come la mia montagna rigata
dalle acque di neve. Riempietemi
il solco di quella speranza,
per ove mi corse la grazia
di tutti i miei giorni ingannati.

La madre a sua volta trova una similitudine per la voce di lui; si senta quale:

La tua parola è come quando annotta
e sul ciglio del fosso uno si siede
e non segue la via perchè conosce
che arrivare non può dov'è il suo cuore,
quando è notte e l'avemaria non s'ode.

Ornella dice a Mila (ed ogni commento è superfluo):

Creatura, ora sembra che a te
l'anima tua sia vestimento
e ch'io possa toccarla stendendo
verso te la mia mano di fede.

L'astrattezza delle immagini tocca talvolta il simbolo. Così la stessa Ornella dice a Mila:

e vederti
vo' talvolta ne' sogni dell'alba.

Mila a Lazzaro:

E m' ardano il corpo,
e vengan le tue donne a guardare
e si rallegrino. Forse
una caccerà la sua mano
nelle fiamme senza bruciarsi,
per trarne fuora il mio cuore.

Questi son simboli bell' e buoni. Candia domanda al figliuolo perchè nella sua mazza non abbia intagliato, tra l'altre figure, anche la Speranza:

Candia:

Ma la Speranza dove l' hai tu messa?

Aligi:

La faccia sua non la potei 'mparare
per lavorarla, madre, in verità.

Aligi domanda a Mila se rinverdirà il ceppo di noce, simbolo, pare, della loro vita:

Rinverdirà, Mila, rinverdirà?

E dire che lo stile superumano, così manipolato, ha potuto esser preso per stile popolare! Ma è lo stesso di quello del *Fuoco* e della *Gloria*!

Ciò che dovrebb' essere il nucleo della *Figlia di Iorio*, l'amore di Aligi e Mila, è la parte più falsa dell'opera: i due personoggi, uscendo dal fondo collettivo per diventar protagonisti, trovaron pronto l'autore a infonder loro una vita superumana.

Solo così egli seppe distinguerli dal fondo stesso. E i due, venerati da Ornella, se la tiraron dietro. Un' anima sublime dovrebb' essere Mila, in un corpo offeso in tutti i modi: gli uomini le dànno la caccia per la campagna, e tutti la posseggono per violenza. Abbiamo visto che Ornella, la quale nel dramma è addirittura il genio del bene, crede di toccare l'anima di lei, divenuta vestimento, e desidera sognarla nei sogni dell'alba. Mila ricambia la devozione:

Ah voce di cielo, nel mezzo
dell' anima mia sempre udita!

Mila è così pura, che il pastore Aligi, purissimo anch' egli, vede l'Angelo dietro di lei:

Questi fioretti di Santo Giovanni
io tolgo dalla mazza del pastore
e te li metto qui davanti ai piedi.
Io non ti guardo. chè me ne vergogno.
Dietro di te sta l'Angelo dolente.
Ma questa mano triste che t'offese
col tizzo brucerò questa mia mano.

Ed ella, in ricambio ad Aligi:

In verità, in verità ti parlo,
o fratel mio, caro della sorella,
quant' è vero che non commisi fallo
con te ma stetti accesa come un cero
dinanzi alla tua fede e fui lucente
d' amore immacolato al tuo cospetto.

Ancora:

> Non penso, no. Ma lascia anche per questa
> notte, ch' io viva dove tu respiri,
> ch' io t' ascolti dormire anche una volta,
> che anch' io vegli per te come i tuoi cani!

Come si vede, è una gara. Quando per una volta i due innamorati si baciano, cadono genuflessi, esterrefatti, ai piedi dell'Angelo:

> Non furono le labbra, siete voi
> testimone, non furono le labbra.

Ma noi non possiamo immaginare questa finezza morale, quest'alta religiosità, questa purezza di sentimento, che si sollevano, e quanto!, sul fondo basso, superstizioso e violento di tutto il resto. In breve, queste anime popolari abruzzezi non riusciamo a vederle. È la solita mancanza di fondamento storico; è la solita arte d' annunziana fondata nelle astrazioni. Astrazione, superumanità, assurdo! E lasciamo stare l'Abruzzo, antico o moderno, che poco c'entra. Aligi e Mila non sono figure umane.

V.

GLI ALTRI DRAMMI.

(LA CITTÀ MORTA, SOGNO D' UN MATTINO DI PRIMAVERA, SOGNO D'UN TRAMONTO D'AUTUNNO, LA NAVE, LA FIACCOLA SOTTO IL MOGGIO, FEDRA).

Ci sarà lecito un esame affrettato degli altri drammi d' annunziani; e anzi, non ci sarebbe possibile indugiare su ciascuno con un' analisi minuta; che riuscirebbe, in verità, superflua, dopo che abbiamo cercato di definire nel complesso la produzione superumana. Gli accenni possono ora bastare: gli accenni a qualche carattere più saliente di ciascuna opera, dato che tal carattere saliente vi sia. Condurranno, forse, gli accenni stessi, a una più insistente determinazione del periodo d'arte che studiamo. Ma il lettore può restar fisso nel punto di vista, che abbiamo oramai raggiunto: che cioè nelle opere del detto periodo, nel caso più favorevole, alcuni motivi sinceri del poeta sono falsati dallo sforzo superumano, dilatati fino allo schematismo e all'astrattezza; nel caso peggiore, l'opera è costruita tutta dall'astrazione, al di là di ogni punto sincero di partenza. Questo punto di vista non può ingannare, quando si sia compresa l'intima natura dello sforzo compiuto dal nostro poeta per uscir da sè stesso: sforzo, che noi abbiamo intitolato dal Superuomo. Credo che dubbii non possano sussistere sull' esat-

tezza di questo titolo, il quale per noi quasi simboleggia tutto il mondo non artistico, che il D' Annunzio foggiò in quel periodo del suo interiore svolgimento. Uscir da sè egli voleva, conquistare un mondo di vita e di vite, al di là della propria materia sensuale e naturalistica; seguì la direzione a lui più appropriata: la direzione che meglio si conciliava con l'avidità, come prima aveva tentato la via della rinunzia. Così nacque il Superuomo, nel senso « simbolico » da noi adottato.

Un Superuomo autentico è, intanto, Alessandro, nella *Città morta* (1898): un poeta enorme, sol da quello che di lui si sente dire, e da quello che di sè dice egli stesso. C'è l'amico, Leonardo, che, senza di lui, non avrebbe avuto la rivelazione della vita: è un poeta superumano anch'egli, assai piú che un archeologo; ma è costretto a dire ad Alessandro: « Che ero io? Tutto ti debbo: la rivelazione della vita....». Alessandro ama Bianca Maria, la sorella di Leonardo, di un amore tutt'altro che estraneo alla archeologia. La fanciulla ha seguito il fratello, lo accompagna nelle sue esplorazioni, vibrando con l'anima archeologico-poetica di lui. E perciò Alessandro le parla così d'amore:

« Non è dunque scomparso per voi l'errore del tempo? Le lontananze dei secoli non sono dunque per voi abolite? Era necessario che alfine in una creatura vivente e amata io ritrovassi quella unità della vita a cui tende lo sforzo della mia arte. Voi sola possedete il segreto divino. Quando la vostra mano prende il diadema che ornava la fronte della profetessa, il gesto sembra invocare l' antica anima e una resurrezione ideale sembra magnificare un atto così semplice ».

Difatti, « era necessario » che un Superuomo dilatasse il suo amore alla remotissima antichitá, collocata in una « creatura vivente ». Ma Bianca Maria, per conseguenza, farà scrivere a lui il « verso eterno che da più d'uno è atteso »: il « verso », evidentemente, che fa il paio con la « parola » di Ruggero Flamma. La purissima e perfettissima sacrificata non manca, nella persona di Anna, la moglie, che parla così del marito:

« Voi sapete quale avversione profonda egli abbia contro ogni dolore inerte, contro ogni pena inutile, contro ogni divieto, contro ogni impedimento che interrompa l'ascendere delle forze generose verso il loro grado supremo ».

Anna è cieca, ma « vede », e fa il commento perpetuo all'azione degli altri: è querula, e nel suo lamento enuncia quasi sempre la propria nobiltà. Il poeta si accorge di farla troppo parlare:

« No, no... Perdonatemi, Leonardo, perdonatemi! Anche con voi io dovevo tacere... Il silenzio, ah com'è difficile il silenzio anche per quelli che hanno rinunziato alla vita! ».

Non meno astratta è Bianca Maria, simbolo della vita chiusa e veemente che vuol tutta esplicarsi. Ella « si enuncia », nominando spesso la « vita ». Ha visto i falchi:

« Grida di gioia, grida di gioia. Che belle e fiere creature, se voi li vedeste! Sono pieni di vita, sono tutti armati di vita ». « E una vita così libera e così violenta, pochi attimi innanzi, aveva palpitato nel cielo! ».

Oltre che enunciarsi ciascuno per sè, i personaggi si definiscono l'un l'altro, e si definiscono l'un l'altro anche nel fisico. La descrizione di oggetti fisici è addirittura soverchiante in questo dramma: nei momenti che dovrebbero essere di maggior intimità, le persone sfuggono, descrivendo e descrivendosi. Leonardo, nel calore dell'entusiasmo per la scoperta del tesoro, enumera in questo modo:

« Vasi meravigliosi, a quattro anse, ornate di piccole colombe, simili alla coppa di Nestore in Omero; grandi teste di bue, tutte d'argento massiccio, con le corna tutte d'oro; migliaia di piastre lavorate in forma di fiori, di foglie, di insetti, di conchiglie, di polpi, di meduse, di stelle; animali fantastici d'oro, d'avorio, di cristallo; sfingi, grifi, chimere; figurine di divinità con le braccia e la testa cariche di colombe; tempietti con torri coronate di colombe ad ali aperte; cacce di leoni e di pantere, cesellate sulle lame delle spade e delle lance; pettini d'avorio, braccialetti, fermagli, suggelli, scettri, caducèi... ».

Questo è il perfetto ordine d'un catalogo, non l'ordine, cioè il disordine, di un'impressione, anzi di un'ossessione. Anna, quando è certa dell'amore del marito e di Bianca Maria, e ferma nel suo proposito di disperata rassegnazione, cava descrizioni dalla propria anima lacerata:

« Andavamo a Megara, lungo il golfo di Egina. Tu conosci quella riva? Allora era bianca come il sale, sparsa di mirti e di piccoli pini contorti che si specchiavano nell'acqua serena. Ai miei occhi estatici i mirti parevano roghi che ardessero con una fiamma verde; e il mare era immacolato e nuovo come una corolla appena appena schiusa... ».

Come si vede, spuntano talvolta immagini del fisico bellissime. Ma ciò, è chiaro, non può in alcun modo compensare l' assenza di umanità che è nei personaggi, e l'astrattezza dell'azione. Forse un fiato di verità psicologica si sente solo in fondo al racconto, che fa Leonardo del sorgere della sua passione incestuosa. Ma solo in fondo; e l'incesto, d'altra parte, resta come una parte nascosta e quasi « evitata » del dramma: non lo occupa, non lo domina dal centro; mentre pure avrebbe voluto occuparlo. Leonardo uccide la sorella e, dopo, si dichiara « puro ». È inutile dire che questa catastrofe non è motivata e non si comprende. Essa suscitò discussioni, e sopratutto indignazione, per la sua enorme immoralità. Ma, per noi, l'indignazione non è legittima, e le discussioni sono vane, dal momento che la verità artistica manca. Osserviamo solo questo: che il nostro poeta almeno intravide, e schematizzò, non avendo forza sufficiente ad intuirla artisticamente, una mostruosa ossessione incestuosa, cui potrebbe opporsi, come atto di libertà e di liberazione, il delitto. Se egli avesse intuito, se avesse reso, tante discussioni non si sarebbero fatte; l'indignazione si sarebbe abbandonata ai moralisti di professione e agli animi gentili incapaci di distacco estetico, di pura contemplazione. La catastrofe delittuosa della *Città morta* ha un valore estetico « embrionale », come quella del *Trionfo della Morte* e dell'*Innocente*.

All'assurdità dei personaggi che fanno belle descrizioni, invece di vivere, il D'Annunzio più d'una volta ha tentato accortamente, ma inutilmente, di rimediare, osservando egli stesso, per bocca d'altri personaggi, la singolarità, chiamiamola così, del

fatto. Per esempio, nella *Città morta*, Bianca Maria loda le belle cose dette da Anna, e la incoraggia a continuare: Anna, naturalmente, obbedisce. Così pure c'è una vecchia, Teodata, nel *Sogno d'un Mattino di Primavera*, che dice cose squisitissime, e sopratutto squisitamente descrive.

« Pareva che la sua anima allora erompesse dalle sue membra come la fiamma dalla legna arida... Pareva che ogni battito delle sue palpebre allora vibrasse per tutto il suo corpo, come il soffio che interrompe e ravviva in un attimo la forza d'un rogo... »

E allora l'interlocutore, che è il dottore della demente, come Teodata ne è la custode, esclama: « Quali figure, Teodata! Chi vi suggerisce queste parole? » Pare che l'autore si soffermi egli stesso ad ammirare. Il dottore e la custode discorrono dell'ammalata affidata alle loro cure, gareggiando in similitudini sostenute dal verbo « sembrare ». E l'una dice:

« Quando ella dorme, se la guardo, mi *sembra* di rivedere il suo viso puro sul suo guanciale di vergine »;

e l'altro:

« *Sembra* che la sua anima primitiva torni qualche volta a galleggiare sul sonno come un fiore senza radici su un acqua che si calmi »;

e l'una:

« Mi *sembra* qualche volta che i suoi occhi, a traverso le palpebre leggère, mi guardino col loro sguardo virgineo rinnovellato ».

Nulla c' è di resistente nel *Sogno d' un Mattino di Primavera* (1897), nel quale dovrebbe essere rappresentato lo stato di demenza di una donna, Isabella, cui venne ucciso, fra le braccia, l' amante, mentre dormiva; ed ella, bagnata di sangue, ne tenne il cadavere tutta la notte abbracciato. La psicologia della demenza è puerilmente schematica ed artificiosa: una continua dolcezza di visioni primaverili, di cui non s'intravede il sostegno sentimentale; e strappi provocati da qualche pensiero o da qualche oggetto, che richiamano la notte tragica. I personaggi, che sono intorno alla pazza, hanno tutti la concretezza medesima del dottore e della custode; parlano in modo non dissimile da quello della custode, del dottore e della pazza stessa.

Pure, nel *Sogno d' un Mattino di Primavera*, ed anche nell'altro sogno, *Sogno d'un Tramonto d'Autunno* (1898), bisogna notare la qualitá del tentativo che faceva il poeta. Nell'uno e nell'altro, azione brevissima: un quadro. Nell'uno e nell'altro, il quadro intonato liricamente sull' ora di una stagione, cioè su un paesaggio. Quest'osservazione, per noi che conosciamo il racconto-paesaggio e la parte bella della *Figlia di Jorio*, è straordinariamente significativa. Il D'Annunzio era tratto dall'istinto buono a tagliare e intonare in tal modo l'azione drammatica. Ma, purtroppo, nei due *Sogni* il fondo lirico-paesistico non ebbe potenza di esprimere da sè i personaggi, e rimase bello isolatamente preso (dato che si possa isolare): i personaggi furono plasmati dal poeta nella solita sostanza superumana, e portati davanti al fondo estraneo ed inerte.

Compare, nel *Sogno d' un Tramonto d' Autunno*,

una figura di donna, Pantea, che potrebbe dirsi la « superfemmina ». Ricordiamo che la protagonista del *Trionfo della Morte*, Ippolita Sanzio, assume con una certa efficacia, verso la fine del romanzo, la personalità della femmina che è solo femmina, bella, istintiva, perversa, fascinatrice. Pantea è dunque la traduzione d'Ippolita nel mondo superumano: è la « superfemmina », assoluta bellezza, assoluto istinto, assoluta perversità, assoluto fascino. Interessantissima traduzione, o meglio deformazione, dalla quale, per dirla matematicamente, si potrebbe ricavare la curvatura dello specchio deformante superumano. Si vede con un senso di pena che cosa sieno diventate, nell'ultima produzione del nostro poeta, certe intuizioni della realtà psicologica di fondo sensuale, che egli aveva, almeno in parte, conquistate, tanto tempo prima. Per la meretrice Pantea avviene addirittura una battaglia, mentre ella fa una discesa trionfale sulla Brenta. La battaglia si comprende, quando prima è avvenuto, nientemeno, questo. Uno degli stregati insegue la meretrice mezza nuda, sul Bucentoro:

« I burchielli dei Nobili, che fanno sempre corteggio al Bucentoro della meretrice, erano intorno e s' accalcavano in gran numero; ed altri ancora ne venivano a forza di remi, ed altri ancora; e tutto il fiume n' era coperto. E tutta quella moltitudine si tendeva a vedere, così bramosa che i navigli erano tutti inclinati da una banda e gli scalmi toccavano l'acqua. E tutte le facce impallidivano e tutti gli occhi s'accendevano; e i rematori erano come i patrizi; ed era in tutti come un gran furore, e tutti deliravano e tendevano le mani come se fossero per prendere anch'essi la meretrice; e gridavano: « Pantea! Pantea! » E così

grande fremito corse per tutto il flume intorno, che Pantea ne fu attonita e sbigottita; e si arrestò... ».

All'inseguitore, che l'afferra, ella lascia tra le mani l'altra metà della veste ;

« e così, senza vergogna, salì su la prua d'oro, si mostrò a tutti quegli uomini, si gettò a tutti quegli occhi come alle fiamme, non avendo sul corpo se non le due alette di gemme. E tutti deliravano di brama, e gridavano: « Pantea ! Pantea ! » come s' ella fosse divina. E ciascuno era ebro come s'ella gli fosse tra le braccia o si mostrasse a lui solo. E i rematori su gli scalmi s'inarcavano verso di lei come le fiere quando stanno per avventarsi...».

Intorno a questa figurazione centrale, sorta da una specie di falsità e di astrattezza frenetiche, è inutile rilevare che altro abbia posto il D'Annunzio, a compiere il *Sogno d'un Tramonto d'Autunno*.

La « superfemmina » ricompare nella *Nave* (1908), sotto il nome di Basiliola. Quest'altra tremenda bellezza è più nota della sua maggior sorella Pantea. Tutti ricordano la scena della Fossa Fuia, nella quale i prigionieri invocano da lei la morte, chiamano gli strali che partono dalle sue mani: « A me! A me! ».

— Mostraci il viso! — Scopriti la faccia!
— Basiliola! — Bella bella, bella!
— Per te moriamo! — Saziati! — Di te moriamo! — O Làmia! — Saziati del nostro sangue! — Facci morire sotto gli occhi tuoi!

All'ultimo prigioniero la crudele fa un dono: ba-

gnando « la punta dell'ultimo strale sulla saliva della sua lingua », ella dice:

> Eccoti il fiore, il mio bacio che stride,
> la punta intinta di balsamo a te.

Chiama « balsamo » la propria saliva, perchè ella è capace di definire da sè la propria bellezza, in questo modo:

> Ecco: dal sommo
> della mia fronte al pollice del mio
> piede io sono una musica di stelle.
> Le due maree s'alternano nel mio
> petto. Il croscio dei fiumi urta i miei polsi.
> La melodia del mondo abita in me.

Eppure, non basta: il D' Annunzio ha assegnato a Basiliola anche un contenuto, egualmente assoluto, di eroismo civile. Tutte le sue qualità assolute di « superfemmina » sono in servizio del suo assoluto animo eroico! L' assurdità tocca tal punto, che ci addolora più che disgustarci. Gli eroi, che svengono davanti a lei, che si ammazzano per lei, s'intende come debbano esser fatti. Marco Gratico dice:

> Noi saremo i precursori
> che non tornano, i mèssi che non tornano
> perchè recare vollero il messaggio
> così lungi che, a vespero d'un giorno
> fugace, trapassarono il confino
> d'eternità e senza riconoscerlo
> entrarono nel regno della Morte.

Si può tenere questo punto come espressivo della estrema superumanità: il Superuomo trapassa il confine dell'eternità, entra nel regno della morte, senza

accorgersene. Marco Gratico e i suoi compagni, intanto, sono i precursori della grande Italia, signora dei mari, simboleggiata pel momento da Venezia! La *Nave* voleva essere tragedia di popolo; ma si osservi bene il popolo, che vocifera sempre, inerte, immobile, enumeratore talvolta di oggetti, usurpatore della didascalia. Bisogna ritenere, poichè il nostro poeta non ha mai giocato e ha lavorato sempre con serietà profondissima d'intenti, che a lui l' immagine della Patria così collocata dovette sembrare degnamente collocata. L'avere egli innestato le più alte aspirazioni della Patria sopra un tronco di lussuria e di ferocia (inesistenti, d'altra parte, perchè astratte), mostra fino a che punto la superumanità lo rendesse cieco: egli credette all'eroismo e alla nobiltà di Basiliola e di Marco. La cecità invincibile dei poeta, in questa tragedia, è troppo sconcertante, opprimente e dolorosa.

Un posto notevole nel teatro d'annunziano occupa la *Fiaccola sotto il Moggio* (1905). Notevole per questo: vi si scorge la preoccupazione, che ebbe almeno una volta il D'Annunzio, di liberare il dramma dalle soverchie parole, di spogliarlo da tutto ciò che egli stesso una volta chiamò « bellezza », le lucide immagini, le squisite descrizioni. Si preoccupò d' intensificare l' azione, e di far parlare i personaggi soltanto quanto bastasse strettamente a far intendere l'azione non parlata. Risultò da questo procedimento qualcosa di scheletrico; e l' astrattezza dei personaggi, dell'azione, in tal modo scarnificata, fu visibile anche a chi si faceva illudere dalla polpa di « bellezza ». È inutile commentare la tristizia pura di Angizia, la bontà pura di Gigliola. Nessuno dei

personaggi regge, come anima vivente, nemmeno alla più povera attenzione critica. Gioverà piuttosto osservare, insistendo, che lo stile è scheletrico, ma è sempre quello che conosciamo. Donna Aldegrina dice a Gigliola:

> Hai gli occhi asciutti; e sembra
> che ogni parola tua traversi un mare
> di pianto, prima d'arrivare a me.

Tibaldo dice della stessa Gigliola:

> Pareva che serrasse
> l'anima sua nelle sue mani ferme
> come un' arma affilata.

Una delle nutrici parla d'uno specchio,

> dove ci si vedeva nelle macchie
> non so che cosa del tempo che fu.

E l' altra, precisando:

> ci si vedeva il viso
> della contessa, e l'appannava il fiato
> suo, come dietro il vetro
> d' una finestra quando
> s'aspetti che uno passi e gli occhi attenti
> si velano alla pena del fiatare
> (piano, arcolaio, chè la matassa è scura)
> e solo sta quel velo innanzi agli occhi
> e solo passa il tempo, e nulla più.

Noto di passaggio che simili bruttezze furono tenute per bellissime cose nella *Figlia di Jorio*, da chi di quel dramma non ebbe cura di approfondire la natura ibrida, risultante, da una parte, dalla sincera

ispirazione lirico-paesistica e, dall'altra, dall' ossessione superumana.

L'ultima opera del D'Annunzio, in ordine di tempo, di cui ci resti da dire qualche parola, è la *Fedra* (1909). Come tutti i drammi storici, pei quali il poeta fece un'elaborata preparazione, è ricchissima di fatti messi sulla bocca dei personaggi. E veramente, i personaggi non hanno una fisionomia discernibile, nemmeno dal punto di vista della solita astrattezza. Si bada alle cose che dicono, alla mitologia che espongono, non ad essi; non, come dovrebbe naturalmente accadere, al loro fondo, al loro carattere, sul quale le cose dette dovrebbero poggiare, o nel quale, meglio ancora, le cose dette dovrebbero essere assorbite. Il lettore, in fine, si accorge che nella tragedia una sola persona lo ha colpito per qualcos'altro che non sia la mitologia raccontata: Fedra, la quale può dirsi che occupi l' opera dalla prima all'ultima scena. Ma Fedra è la personificazione del « superamore », che arriva a dire :

> Il mio nome è ineffabile
> come il nome di chi sovverte antiche
> leggi per porre una sua legge arcana.

Ed ella calunnia Ippolito, per portarlo sulle sue « braccia azzurre » « all'Invisibile ». Qualche suo accento, tuttavia, tende a diventare umano: s'impregna di sentimento. Così nell'invocazione al simulacro di Venere :

> Dea, che vuoi tu dunque da Fedra? Dura
> belva, con la tua bassa
> fronte sotto il pesante oro scolpita,
> predatrice famelica di me,
> con la tua bocca sul tuo mento invitto

calda come la bava di quel mare
che ti gettò negli uomini,
o mille volte adultera del Cielo,
con l'azzurro letèo che ti vapora
intorno al losco fascino degli occhi,
o druda dell' Imberbe,
con la macchia del bacio
sopra il tuo collo forte come il collo
della cavalla tessala, e riempiuta
di sangue come di vino, e involuta
di carne come d' incendio, sì, onta
d' Efèsto, se mi guardi
ti guardo, se t' appressi
m' appresso, disperata di combattere.

Ecco dunque Afrodite plasmata viva dalla passione di chi la sente nel proprio seno, furente: in questo, e in qualche altro punto, il D' Annunzio ha dato prova della possibilità, che egli aveva, di trarre a un significato umano, immediato, la materia mitologica. Tànato e la Notte, per esempio, non sono mitologia retorica ed esornativa, nella visione che Fedra ha d' Ippolito dormente ; qui il tono passionale s'innalza in modo da dilatare naturalmente fino al mito, nel lettore, il senso dell' « ambiente » :

O nudo volto che languisci
riverso come il volto del fanciullo
Tànato quand'ei dorme nelle braccia
della Notte col lieve suo germano,
e tanto sei soave
tu che m'eri tremendo,
e mai mi fosti prossimo al respiro
così come mi pesi
coi grappoli profondi ov'è nascosta
l' aspide ond' io mi muoio,
baciarti non mi ardisco perchè temo
che la mia bocca ti devasti e non
si sazii.

Ma questi momenti di verità nell' anima di Fedra non salvano il personaggio dalla condanna che merita la sua falsità totale: sono piuttosto effusioni liriche isolate, creatrici di belle immagini fisiche. Parimente il cavallo selvaggio è magnifico nella descrizione d' Ippolito:

Era una schiumeggiante onda crinita,
con lo sguardo d' un dio crudele; un' onda
d' un negrore di gorgo, con un ansito
e con un ringhio di cavallo; un' onda
gonfia d' un' ira belluina, avversa
all' uomo avverso.

. . . . . .

E più non vidi se non una grande
nube di fumigante oro e nell' oro
impennata una vampa procellosa
che trasparia per una mira forma
fatta di vene, di crini, di schiuma,
di bava e forse d' ali; chè nell' oro
fumigante e nell' ètere senz' ombra
l' impennata ebbe l' impeto del volo.

L'altezza mitologica è raggiunta dalla piena ispirazione lirica. Ma non per questo Ippolito è, nella linea di tutta la tragedia, una persona.

PARTE QUARTA

Alcione

I.

IL VIAGGIO DELL'ANIMA.

(LAUS VITAE).

I due volumi delle ultime liriche del D'Annunzio formano le *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi:* il primo volume, che è anche il primo libro, ha il titolo *Maia* o *Laus Vitae:* uscì nella primavera del 1903. In esso il poeta volle dare il viaggio della propria anima attraverso il mondo materiale e spirituale, e mostrare come fosse giunto alle *Laudi.* Sappiamo che lo compose dopo le liriche del secondo volume, con l'intenzione di spiegarvi tutto l'organismo del vasto poema. Ormai egli non poteva contentarsi di metter fuori volumi di liriche isolate, che stessero ciascuna per sè. Era il periodo del Superuomo; ed egli, che si era costruito un intero mondo col Superuomo e la « morale eroica », non sapeva rassegnarsi a non fare un intero mondo delle liriche nate nello stesso periodo. La *Laus Vitae*, in realtà, è come un prolungamento del mondo superumano, col quale il poeta cerca di tenere agganciate e strette le liriche del secondo volume. Invece egli volle farne la chiave di volta di una supposta creazione unitaria, cioè delle *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi.*

Qual viaggio compie l'anima del poeta? — E come si fa a dirlo? Muove « verso l' Ellade santa »

coi « fidi compagni », e prima incontrano Ulisse. Vedono Itaca; approdano a Patre. Quivi trovano Elena, divenuta una lurida vecchia, serva d' una meretrice. Sulla via di Olimpia hanno la visione degli elleni accorrenti ai giuochi; e a notte il poeta discende solo « là dove il Clàdeo breve si mesce all'Alfeo tortuoso »: vede in realtà e in sogno molte cose. Volge una preghiera ad Erme, cui rivela le attività varie degli uomini moderni. Ripigliano tutti a navigare ed hanno l' apparizione improvvisa del Parnaso: il poeta vede le Castalidi e, di più, la « decima Musa », che egli chiama Euplete, Euretria, Energèia. Seguono in realtà, o soltanto evocati dal potere del sogno, altri luoghi della Grecia; finchè, dopo l'ultimo approdo a Delo, il poeta, ormai solo, continua il suo viaggio non più costretto dall' itinerario realistico che, pare, gli imponeva il fatto di trovarsi in compagnia. La sua seconda meta è Roma: canta la febbre delle terribili città moderne; ha i supremi disgusti dallo spettacolo della plebe dominata dai demagoghi. L'Agro e la Sistina soltanto gli dàn degno asilo. Finalmente nella visione del deserto libico trova la sua definitiva liberazione e conquista interamente sè stesso: fa l'encomio dell'opera, saluta il Maestro (il Carducci), rivolge una preghiera alla sua Madre immortale (la natura). E, dopo tutto questo, chi non abbia letto la *Laus Vitae* poco o niente capisce di questo curiosissimo viaggio dell' anima. È troppo difficile e faticoso riassumerlo. C' é tanta roba: Penelope, Telemaco, il « pastore dell' Ida », Alessandro, Temistocle, Pericle, Alcibiade, Pindaro, Giove, Ippodamia, Thànatos, Pegaso, la « rosa di Beozia », l' acropoli eràclia, Colono, il

Sunio, Maratona, Ezechiele, le Sibille, Dioniso, il « gran demagogo », Demetra, le macchine moderne, la madre e le sorelle del poeta, la dolce Toscana; e non si finirebbe più con l'enumerazione, che non è esaurita neppure dall' indice e dai titoletti marginali. Sicchè il lettore non incolto anche è costretto a temere che la poca chiarezza dell'insieme sia dovuta alla propria insufficiente preparazione erudita. In realtà, quella poca chiarezza risulta in primo luogo da un gravissimo difetto dell'ispirazione poetica: da quel misto di realtà e, diciamo così, di sogno, su cui il viaggio dell'anima è intessuto. Ora si parla di reali approdi e partenze, con tutte le connessioni d'un viaggio realistico; ora invece si passa da un luogo all'altro sulle ali dell'immaginazione; e in molti punti non si distingue se siamo nel viaggio reale o abbiamo superato, « sognando », ogni limite e rapporto della realtà. Può sembrare, questo, un lieve difetto, solo a chi crede astrattamente in una certa libertà della fantasia dell' artista, per cui a questi tutto sarebbe permesso. Invece qui manca, come nel mondo superumano del D'Annunzio, il fondamento « storico » dell' ispirazione, nel senso amplissimo che noi già definimmo. Fondamento « storico » non vuol dire fondamento realistico: anche l'arte più « fantastica », quella delle fiabe o delle favole, ha un fondamento « storico », in quanto in essa è osservata una costanza di rapporti tra il mondo ch'essa rappresenta e il mondo reale. Si tratta, in sostanza, della così detta intonazione: nelle *Mille e una Notte* non può aver luogo un personaggio come la signora Bovary; Ariele non ha posto nel *Decamerone*. La *Divina*

Commedia, per esempio, è tutta un mondo « storico »; e solo perciò al suo significato reale si possono sovrapporre significati allegorici: Dante lasciò oscuro qualche rapporto, quando appunto si lasciò trascinare dall'allegoria. Col suo miscuglio di realistico e di non realistico la *Laus Vitae* rivela dunque la mancata unitá dell'ispirazione. Poteva ben essere condotta, tutta quanta, sull'itinerario d'un viaggio realistico, com'è in quella parte limitata alla Grecia; sebbene noi crediamo assai difficile che si possa fare un'opera d'arte d'ispirazione veramente unica sulla traccia d'un itinerario geografico o topografico; tanto più, quando, come nella *Laus Vitae*, il tono ammirativo è altissimo, e il poeta deve ad ogni costo montarsi ed esaltarsi per ogni nuovo oggetto che gli capita sotto gli occhi. Sapreste immaginare un poeta allo sportello d'un vagone ferroviario, pronto ad innalzare un inno ad ogni accidentalità del paesaggio sfuggente, e incalzato dal tempo, che non gli lascia finire un canto per cominciarne un altro? Qualcosa di forzato e di falso è infatti nell'esaltazione continua e sempre egualmente alta del poeta nel viaggio in Grecia: si passa da un paese all'altro, cambiano gli oggetti della visione, e davanti ad ogni cosa l'ispirazione del poeta è pronta a scattare precisamente, con la sua altezza di tono, come precisamente scatterebbe la molla d'una macchinetta fotografica. Quell'inno, condotto su quell'itinerario, cioè su d'una guida esterna, riesce falso, e perciò fastidiosissimo. L'esteriorità si avverte ogni momento nei legami interni che il poeta si sforza di creare tra l'una cosa e l'altra; si avverte in fine, quando appunto non si riesce a capire per quale intrinseca

ragione non si continui ad esplorare « l'Ellade santa ». Intese il D'Annunzio la costrizione del viaggio esteriore; e perciò cercò di ripararvi con passaggi interni, che riuscirono artificiosi; cercò di ripararvi, introducendo nelle visioni reali del viaggio altre visioni richiamate da quelle all' immaginazione; senza dire che a tali richiami egli era disposto anche dal contenuto superumano della poesia; e il Superuomo, lo sappiamo, vuol tutto abbracciare. Ad ogni modo, egli cercò di raggiungere una relativa libertà, rompendo i vincoli del viaggio realistico, e affidandosi al sogno e alla fantasia. Nell' ultima parte, dopo la Grecia, li spezzò definitivamente e lasciò viaggiare la sua anima senza limiti di tempo e di luogo, senza arrivi e partenze. In verità un viaggio dell'anima, com'egli lo desiderava, così avrebbe dovuto essere, dal principio alla fine. Però anche in quest'ultima parte invano si cercherebbe una ragione intrinseca per cui le cose si seguono in quell'ordine piuttosto che in un altro. Il poeta non sa valersi della libertà conquistata: seguita ad errare di qua e di là, quasi fosse ancora costretto da qualche cosa. È costretto veramente da qualche cosa: dalla sua falsa ispirazione; da quella stessa ispirazione, che prima lo aveva vincolato al viaggio realistico; da un'ispirazione, dunque, che non sapeva creare un libero e proprio mondo all' anima viaggiatrice.

Tutto questo difetto di costruzione del mondo « esterno » in cui viaggia l'anima del poeta, dipende, com' è naturale, della deficiente determinazione del viaggio « interno » dell'anima stessa. Più che deficiente deve dirsi falso, nel suo complesso,

il viaggio spirituale del D'Annunzio. Veramente non è palese a prima vista per quale cammino egli faccia viaggiare, all'interno, l'anima sua. Pare che il cammino sia questo: il poeta contempla la bellezza della vita ellenica quale si foggiò specialmente nel mito; passa a guardare, per contrasto, alla vita moderna, che gli ispira un indicibile disgusto; raggiunge questa chiarezza: che egli conquisterà sè stesso, la propria pienezza, la propria felicità, solo affidandosi alla sua « Madre immortale », la natura, unificandosi con lei; e dall'unificazione nasceranno nuovi miti.

Cerca ristoro nella verginità della natura colui che, avendo un temperamento morale squisito, è urtato ed offeso dalle malizie del mondo; oppure chi, nauseato della propria vita e tormentato dai rimorsi, cerca fuori del consorzio umano, in grembo all'indulgente madre comune, un lenimento ai propri dolori, un balsamo alle ferite aperte nella coscienza dal peccato. In quale di questi due casi poteva trovarsi il nostro poeta? Nel primo no, certamente; nel secondo sì; ma intendiamoci: data la sua natura, egli vi si poteva trovare come già vi si trovò nell'*Intermezzo*, quando, a sfuggire gli orrori della sensualità inasprita, mai paga, dolorante sempre da capo, agognava il ritorno alla vita naturale del *Canto novo,* che non era poi quella di un asceta. Allora egli, per liberarsi dal disgusto, non desiderava altro, in fondo, che la sensualità più primitiva e sana, che gli aveva ispirato il *Canto novo:* una sensualità più imbevuta di natura. Ricordiamo anche i frequenti aneliti alla purificazione naturalistica, rappresentati dal D'Annunzio in sè stesso e nei suoi personaggi, nei momenti di stanchezza sensuale. Se,

difatti, nella *Laus Vitae* c'é un momento in cui l'ispirazione è profondamente sincera e la rappresentazione raggiunge una singolare potenza, ciò avviene quando il poeta esprime tutto il dolore della propria natura sensuale stanchissima, e la dolcezza che gli dà il profondarsi nella vita naturale. È nella *Laus Vitae* proprio come nell'*Intermezzo*; senonchè ora il dolore, accumulato, è divenuto più pungente e più vasto, come è divenuta infinitamente più squisita la soavità della liberazione. Doveva essere così: tale liberazione egli l'aveva sentita nello scrivere le liriche naturalistiche del terzo libro delle *Laudi*, che sono il meglio di tutta la sua produzione, l'espressione più finita del suo temperamento giunto al massimo dello sviluppo. Enorme era il senso della liberazione, se riflettiamo alla spiritualità che acquista in quelle liriche la natura. Era l'unica forma di spiritualità cui il D'Annunzio potesse aspirare, com'era stata sempre l'unica ch'egli avesse raggiunta, sebbene in grado minore, nella sua produzione passata; ma ognuno si libera come può, e non v'è libertà senza spiritualità. Per questa parte la *Laus Vitae* rappresenta davvero un preludio alle magnifiche liriche del terzo libro. Ma il D'Annunzio che cosa fece? Nel viaggio della sua anima non si contentò di far derivare il suo ritorno alla natura dalle angosce insostenibili cagionategli dal suo temperamento sensuale: questo motivo vero e sincerissimo c'è; ma egli lo soffocò sotto motivi arbitrarii ed artificiosi. Fece prevalere invece il motivo del disgusto per l'uomo e il mondo moderno in generale; un motivo, che faceva parte del mondo superumano, e perciò in lui, lo abbiamo ripetutamente detto, fal-

sissimo. Invece di rappresentare la sua vera anima esulcerata da tormenti sgorganti dal fondo di lei stessa, rappresentò un'imaginaria anima dilaniata assurdamente da non so quali offese provenienti dal consorzio degli uomini. Pose, in luogo delle proprie intimissime sofferenze, il « gran demagogo » e la plebe vile, o qualcosa di simile. Invece di ripetere il canto del D'Annunzio dell'*Intermezzo,* lasciò la parola, vacua e tronfia, a Claudio Cantelmo. Si fece trascinare dal Superuomo. Allora, per allargare e completare il suo viaggio, pensó anche all'altro momento: l'esaltazione della vita greca. E in quest'altro momento portò lo stesso spirito superumano e falsamente eroico. Il viaggio, nato così, lasciò la povera anima abbandonata a tutte le digressioni e a tutti gli arbitrii: il viaggio « interno » non era sincero; il viaggio « esterno » fu un aggregato di cose senz'alcuna unità, o meglio con quella sola unità, falsa, del mondo superumano, per la quale tutto è accomunato senza intime ragioni. Nel suo complesso la *Laus Vitae* risulta perciò non un preludio, ma un oltraggio alle liriche del terzo libro. È un preludio in certo modo adeguato a tutte le *Laudi,* soltanto se si tien conto delle molte poesie superumane che si trovano anche nel secondo volume, e ai difetti superumani che ancora guastano qualche bella lirica del libro terzo.

Il primo momento del viaggio è dunque l'esaltazione della vita greca e del mito. I greci moderni son più estranei alla loro terra che non gli stranieri che tolsero gli iddii dalle fronti dei tempii:

Ma i Miti, foggiati di terra
d'aria d'acqua di fuoco
e di passione furente,
sono il tuo popolo vivo.

L' Ellade è

sculta
dal dio nella luce
sublime e nel mare profondo
qual simulacro
che fa visibili all'uomo
le leggi della Forza
perfetta.

La rappresentazione di questa « Forza » è tutta superumana. È un Superuomo il poeta e Superuomini sono i suoi fidi compagni. Ad un d'essi:

Perpetuo desio della terra
incognita l'avido cuore
gli affaticava, desìo
d'errare in sempre più grande
spazio, di compiere nuova
esperienza di genti
e di perigli e di odori
terrestri.

La superumanità dei viaggiatori si riversa sui miti e sugli eroi greci. I compagni dànno in tal modo le loro generalità, ad Ulisse, che son vere generalità, quelle dei soliti eroi d'annunziani:

« Liberi uomini siamo
e come tu la tua scotta
noi la vita nostra nel pugno
tegnamo, pronti a lasciarla
in bando o a tenderla ancora.

Ma, se un re volessimo avere,
te solo vorremmo
per re, te che sai mille vie.
Prendici nella tua nave
tuoi fedeli insino alla morte! »
Non pur degnò volgere il capo.

Tale sdegnoso atteggiamento non dà però alcuna grandezza al Laertiade. Egli non è più grande di quelli che lo vorrebbero re: anch'egli combatte contro astrazioni:

« Contra i nembi, contra i fati,
contra gli iddii sempiterni,
contra tutte le Forze
che hanno e non hanno pupilla,
che hanno e non hanno parola,
combattere giovami sempre
con la fronte e col pugno
con l'asta e col remo
col governale e col dardo
per crescere e spandere immensa
l'anima mia d'uom perituro
su gli uomini che ne sien arsi
d'ardore nell'opre dei tempi.
Sol una è la palma ch'io voglio
da te, o verginè Nike:
l'Universo! Non altra.
Sol quella ricever potrebbe
da te Odisseo
che a sè prega la morte nell'atto. »

Così la complessa, umana e bella figura di Ulisse, aspirando all'Universo, combattendo contro le forze « che hanno e non hanno pupilla », diventa astratta e vuota: un tessuto di parole. Tutta la forza della Grecia accorrente ai giuochi olimpici si perde pel poeta in lunghissime enumerazioni di cose:

Era su la via santa
la forza dell' Ellade, mossa
da un ramo d'ulivo selvaggio!

Seguono nella strofa i nomi dei popoli; nella strofa che vien dopo i nomi delle offerte votive. È dunque una «forza» che bisogna ricercare soltanto nell'abbondanza verbale e nel ritmo precipitoso:

le decime tolte al bottino,
le arche di cedro e d'avorio,
le tavole i tripodi i vasi
le lampade d'oro e d'argento,
i tori e i cavalli di bronzo,
i rudi colossi di pietra
avvolti in lini trapunti,
e le spugne il nitro la cera
la pece gli aròmati gli olii.

Un Superuomo d'annunziano è Erme, se parla così di sè stesso:

Di congiungimenti maestro
fui, di concordie divine
compositore sagace,
perito d'innesti immortali,
per moltiplicar la mia forza,
aedo, e la mia conoscenza.

Sono i «congiungimenti», le «concordie», gli «innesti», tutte le astratte relazioni tra cose vaghe e lontane, proprie del mondo superumano, e che non definiscono mai niente. Del resto, diverso non poteva essere Erme, se sta a sentire l'interminabile preghiera del poeta, in cui, per esempio, si parla

nel seguente modo del telegrafo. La parola serpeggia

silente
pei bàratri equorei, sotto
i nettunii pascoli; emerge
lungi perfetta nei segni,
narra gli eventi, conduce
le imprese, congiunge le stirpi,
infèrvora i forti alla gara.

Qui si ha una sostanza prosastica e intellettuale foggiata in lucide parole, non senza qualche colore retorico: i « nettunii pascoli ». È curioso osservare come nella *Laus Vitae* il D'Annunzio arrivi talvolta ad adoperare la mitologia come puro elemento esornativo, alla maniera dei vecchi poeti classicisti. Anche Giove è costretto a diventare un Superuomo. Il poeta gli si rivolge così:

« O Zeus, tu anche
tu mandami un segno
su le vie della Terra.
Per togliere tutti i miei beni,
per cogliere tutti i miei pomi,
improbe fatiche sopporto,
mostri multiformi combatto
che mi precludono i varchi,
ma più terribili quelli,
ahi, ch' entro me di repente
insorgono dalle profonde
oscurità dove torpe
il fango delle geniture! »

E che vuol dire « mandami un segno su le vie della Terra »? Bisogna, per illudersi di vedervi un significato, essersi molto familiarizzati con simili espressioni vuote quanto gonfie. Il padre degli dei di

fronte al « vincolato ululante Giapetide » ecco com'è atteggiato :

Numerava il piagato
con rauca voce i tuoi molti
delitti ; e tu sorridevi,
nella tua superbia, più puro
dell'aerea rugiada
però che ciascun tuo desio
si mirasse perfetto
nell'atto e ciascuna tua stilla
di sangue fosse un'eterna
volontà protesa a un supremo
Ordine e sol d'armonia
si nudrisse la creatrice
tua gioia, d'aurora in aurora.

Sono le dilatazioni superumane fino all'infinitamente piccolo, « ciascuna tua stilla di sangue », e all' infinitamente grande, « un'eterna volontà protesa a un supremo Ordine ». Con questi eccessi, con queste astrazioni è visto il mondo dei miti. Il tono altissimo, s'intende, è sempre eguale : eroico sempre. In certi passaggi da un oggetto all'altro se ne avverte, meglio che altrove, l'enfatica monotonia. Uno dei punti più noti della *Laus Vitae* è quello ove son descritti gli orrori di Patre e la lurida vecchiezza di Elena. Qui si può vedere come il D'Annunzio guasti, esasperandole col tono superumano, le intuizioni del turpe, di cui è maestro :

I marinai dal collo
ignudo, gli stradiotti
bracati, i battellieri
dal braccio di bronzo e dal dorso
incurvo, le flosce bagasce
dalle guancie rosse di fuco
vile, i bardassoni più molli

delle femmine esperti
in muovere l'anca, la schiuma
del porto, la melma del trivio,
i nativi e i metéci,
e gli stranieri approdati
da un'ora, accesi di foia,
tumultuavano al lume
fumido delle lucerne
grasse, tracannavano il vino
malvagio e la mastica arzente,
mercavano copula e lue
per mezza dramma. E gli sguardi
come i getti della saliva
lucean sul carnaio in fermento.

A taluno queste son sembrate rappresentazioni d'invincibile potenza; e noi non diciamo che in fondo non vi sia potenza di visione; ma, in fondo! Vi circola per entro qualcosa di sforzato, che le deforma: l'abbondanza enumerativa le gonfia. Orbene, si veda passare il poeta, con tono eguale, da simili orrori all'ammirazione del cipresso:

Cipresso, e parvemi allora
soltanto conoscer la tua
meditabonda bellezza,
commisto al palmite ricco,
sul fianco dei colli silenti,
su le correnti dell'acque,
in contro al zaffiro sublime
dei monti creati alle soglie
dell'aria dal flauto di Pan!

Non so se dalle citazioni possa risultare l'effetto di eguaglianza monotona, che è dato da tutto il poema, il quale non ha graduazioni nei passaggi, chiaroscuro, rilievo. Talvolta il poeta si addormenta così profondamente al ritmo del suo tono, che fa dei

salti da una cosa all'altra senz'accorgersene; e invano noi ne cercheremmo il perchè. Si osservi quel punto ove si passa dalle armonie marine ai.... poggi di Fiesole e ai ricordi toscani (punto fuggevoli, anzi lunghissimi). Meno male se si trattasse di un tono medio. Si capirebbe anche meglio il viaggio spirituale ad itinerario esterno. Ma è un tono che corre sempre agli estremi dell'altezza, pronto in ogni occasione. I compagni issano la vela, e questa

fu gonfia d'un alito immenso,
più bella di tutte le cose
d'intorno apparite,
più di noi che l'aprimmo
libera, più pura e innocente
del cielo, una vergine forza,
un desiderio pudico,
un arco acceso d'amore
pel suo segno, un candido spirto
tra il duplice Azzurro tutt'ala!

O perchè più bella dei compagni che l'aprirono? Perchè « un desiderio pudico »? Non bastava neppure quell' ultima immagine, per sè bella, di un candido spirito tutt' ala tra le due immensità azzurre? Ci voleva altro per portare la rappresentazione all'estremo, non escluso il prediletto « arco » d' annunziano, che il poeta adopera per tutte le mire immaginarie. Così, essendo contrario il vento nello approdo alla terra di Minerva:

Egidarmata Atena,
ben tu ci volesti avverso
il vento perchè nell'approdo
alla tua terra natale
io memore fossi
che sol nella lotta è la gioia.

Tutte le occasioni sono propizie alle estremità, agli eccessi, alle dilatazioni, ai rapporti lontani ed astratti, alle immagini assurde. Bagnandosi nell'Alfeo, il poeta aspira a diventar fiume; ma con tutte le seguenti particolarità:

E non più lottar volle il corpo
a nuoto ma cedere tutto
alla rapina sonora,
ma esser quella rapina,
ma perdere il limite umano,
espandersi fino all' alpestre
origine, correre a valle
dal monte, ritorcersi in lunghi
meandri, polire le rupi,
l' erbe inclinare, i campi
rodere, scalzar le radici,
detergere il gregge, di schiume
fervere, tingersi di cielo,
splendere di raggi, gonfiarsi
di tributi limosi,
il limo deporre, chiarirsi
com' aere gelido, in ogni
goccia crescere impeto e brama,
contro il Mar che agguaglia afforzarsi
di rapidità, fiume eterno
persistere nell' amarezza.

Mi pare che basti. Navigando nel meriggio, il poeta si tramuta così:

E la nave era parte
di me, la vela erami ala
su l' òmero, la prua
era la cima del cuore
sagliente, il lungo proteso
bompresso era il segno
della fecondante potenza.

E come a un' amplesso d' amore
io tendeva al lito ricurvo,
portato dal cielo e dal mare.
O Ellade, e io credetti
che dal tuo grembo di marmo
avuto avrei finalmente
il figlio che invoco immortale!

Da queste ultime due strofe si può vedere fino a che punto questo viaggio in Grecia della *Laus Vitae* sia una schiettissima parte del mondo superumano del D'Annunzio. E ci vorrebbe coraggio non poco per asserire che in esso c'è un alto senso del mito. Il mito, che è umanità, qui è deformato in superumanità: il *pathos* violento, che il poeta mostra di avere pel mito, è falso. Un esempio estremo: nessuno arriverà a capire perchè egli chiede questa suprema grazia ad Erme:

« Ed ei si volse, ei si volse,
Orfeo si volse! La donna
perduta fu, dallo sguardo
perduta! Ritrarla dovevi
nelle inesorabili fauci.
Mirasti i due volti, e quegli occhi?
Euridice! Orfeo! Notte eterna.
Ah parlami di quel dolore,
di quella bellezza, Ermerote!
E poi fa ch' io beva l'oblio. »

Se si vuol dire che un senso di paganità può ritrovarsi nel viaggio di Grecia, ebbene, si dica soltanto che è la solita paganità del D'Annunzio paesista e naturalista. Con l' avvertenza, però, che il paesaggio è guastato anch' esso dall' intonazione superumana, e solo di rado arriva alquanto a libe-

rarsene. Se ne libera in qualche momento; e sarebbe perciò assai difficile scegliere ed isolare dei paesaggi belli ed ammirabili per sè stessi. L'onda superumana del viaggio, che corre ansimante da cosa a cosa, li spezzetta, li frantuma, talvolta li riduce in polvere addirittura.

Il secondo e il terzo momento del viaggio dell'anima nella *Laus Vitae* sono il dolore, e il rifugio nella natura. Dice il poeta alla Vita, cominciando l'altro canto:

assai più crudele
è il canto che nella pace
delle città funeste
s'ode, quando arde il bitume
o splende la selce
sotto il Cane vorace
nelle vie diritte ove passa
il carro che non ha timone
nè giogo, e non corsieri
splendenti di sangue e di schiume
cui protesa l'onta soggiace,
ma rapidità senz'acume
che bassa scivola, immune
tra la ferrea fune sospesa
e il duplice ferro seguace.

Si vede che il tranvai elettrico, in questa strofa di annunzio, non ha alcun interesse pel poeta, se se lo ha rappresentato con tanta preziosità: non ha « corsieri », ma una « rapidità senz'acume »! Ben diversa efficacia hanno le vie diritte, « quando arde il bitume o splende la selce sotto il Cane vorace ». Quel che c'è di sentito nella strofa è il doloroso paesaggio ardente. E quel che c'è di sentito in tutta questa parte del poema sono le impressioni natura-

listiche dolorose, quelle che vedemmo nel *San Pantaleone* (intendo per impressioni naturalistiche anche quelle che derivano da spettacoli umani esteriori: ricordiamo il racconto-paesaggio). Creazioni della sensualità dolorosa sono le città terribili. Per esempio:

Febbre delle città
terribili, quando il sole
come un mostro colpito
dal tridente marino
palpita ai limiti delle acque
in una immensità di sangue
e di bile moribondo,
e nel duolo del ciel profondo
la gran piaga persiste
livida di cancrena,
e s' ode la sirena
del vascello che giunge
caldo di più caldi mari,
e s' accendono i fari
su l' alte scogliere,
e le ciurme straniere
si precipitano all' orgia
frenetiche come baccanti,
e il porto suona di canti
di scherni di sfide di colpi
di crapula e d' oro!

Analoghe sono le strofe che cominciano: « Gloria delle città terribili », « Orrore delle città terribili », « Sonno delle città terribili ». In tutte, come già nella visione di Patre, c' è una potente impressione cupa, inquinata però dalla pletora e dalla durezza d' immagini del mondo superumano. Nella strofa citata, che pure è la migliore tra le « città terribili »,

anche avvertiamo un eccesso di colorazione e qualcosa di enfatico: sentiamo in pari tempo che ciò deriva dall' intonazione generale del poema, che dà una leggiera velatura di falsità ad un' ispirazione d' una sincerità profondissima. In molti punti si hanno simili ispirazioni molto sentite. Ma il D'Annunzio, seguendo il prestabilito itinerario del suo viaggio spirituale, volle cambiare in disgusto eroico per l' umanità circostante le sue intuizioni dolorose della natura e dell' aspetto esteriore degli uomini nel brutto e nel turpe del loro fisico. Naturalmente, l' atteggiamento superumano presiedette a questo spostamento d' ispirazione, e v' impresse tutti i suoi vizii. Si legga con attenzione la seguente strofa:

Imagini del delitto
mostruose intravidi,
torcimenti d' angosce
inumane ma senza gridi,
anime come sacchi flosce,
altre come logori letti
di puttane marce di lue,
altre come piaghe orrende,
fatte informi e vane
dal gran taglio diritto,
simili al combattente
ch' ebbe le due cosce
recise fino all' anguinaia
e tuttavia rimane
mezz' uomo sul suo tronco e cerca
con le dita ancor vive
tra il rosso flutto la radice
di virilità ricacciata
in fondo al ventre, là dov' era
prima ch' egli escisse compiuto
maschio dalla matrice.

Chi mai direbbe che qui si parla d' anime e che tutte quelle precise turpitudini sono soltanto termini di paragone? È chiarissimo che il poeta ebbe davanti agli occhi soltanto le immagini fisiche. Raccomandavo di leggere con attenzione, appunto perchè quella parola « anime », nel quinto verso, può facilmenfe sfuggire. Ecco un' altra serie d' immagini impregnate di dolorosa ed acre sensualità:

Stanco dei sorridenti
uomini vestiti di frode
con labbra dipinte su falsi
denti, melliflui e grassi
come le meretrici,
stanco di scoprir ne' lor passi
l' ernie nascoste e le varici
e le inconfessabili piaghe
e le vèrtebre fiacche,
stanco di lor colpi bassi
e di lor ferite vigliacche,
io cercai nell' antica
via la stirpe sanguinaria
che maneggia il coltello
dal manico di corno
e dalla lama fissa.
Vagai d' intorno aspettando
il primo clamor della rissa,
l' ingiuria arrochita dal vino.
Fiutai negli odori dell' aria
l'odore del sangue ferino.

Qui dovrebb' esserci un passaggio dal disgusto per gli uomini « vestiti di frode » allo slancio verso un' umanità più feroce ma più sana. Ma, poichè il disgusto morale non è un motivo sentito dal poeta, restano in opposizione soltantò due forme di animalità o di bassa umanità: l'umanità dalle « ernie na-

scoste » e quella che maneggia il coltello dalla lama fissa. Come s'indugia il D'Annunzio, nella strofa che vien dopo, sulle femmine dei bovari, che infuriano i maschi « col fortore delle ascelle » ! Ma più falso appare il piglio eroico attraverso le tristi immagini sensuali, quando il poeta tenta l' ironia : « il gran demagogo »

era la sanie coatta
in forma di vafro macaco
nascosto nei panni il verdiccio
pelo e le chiappe callute.
E le vociatrici boccute
l' adoravano. Dal capo
alle piante con gli avidi occhi
elle parean tutto succiarlo
quasi ei fosse tutto priàpo.

L' ironia non c' è, perchè manca perfin l' ombra di una considerazione sull'anima dell' uomo che dalla sua bigoncia si scagliava contro... « tutti i buoni odori »! C' è solo l' imagine ingiuriosa (non l' ingiuria) esasperata. Così, quando voi, per pagine e pagine, avete seguito il poeta nella furia incalzante delle sue figurazioni della tristezza fisica, del ributtante, del turpe ; e quando vi siete accorti ch' egli fa servire tutto questo materiale all'espressione delle sue volute e false attitudini, all'espressione del suo eroismo superumano ; una sola conclusione vi resta a ricavare. Che cioè il D'Annunzio, concentrandosi per esprimere le angosce della propria sensualità in questa parte della *Laus Vitae*, spostò la sua ispirazione : invece di cantare il disgusto di sè stesso, volle cantare il disgusto per l' umanità che lo cir-

condava: in qualche punto, invece di cantare il proprio dolore, volle cantare il dolore della stessa umanità circostante, anzi di tutta l' umanità, che arriva a domandarsi: « Perchè siamo nati? ». Questa è la conclusione giusta. Il fondo sincero del poema, in questa parte, è angoscioso: è una specie d' incubo; è un anelito sempre soffocato del poeta ad esprimere l' orrore pei dolori più profondi che gli dà la sua sensualità. Sicchè proviamo un senso di enorme sollievo quand' egli finalmente prorompe nello sfogo sincero e libero. E allora egli ha qualche momento in cui ci fa intravedere, se non vedere addirittura con chiarezza, certe profondità dello spasimo fisico nell'uomo preda del proprio corpo:

e nel tenebrore
febrile scintille io vedeva
come di selci percosse,
chè gli occhi m' eran nelle fosse
dell'orbite veracemente
come a urto di focile
selci nell'ordigno d' acciaio
che le attanaglia. E io era
come colui che muore
di subita morte solare
al limite della battaglia.

Ci fa intravedere la prostrazione estrema del suo corpo giacente supino, quando l' « immobilità del dolore » era la sua « sola grandezza ». Ci mostra nuda la sua anima sanguinante:

Disgusto dei rigagni
putridi la tiene; disgusto
dei lascivi amori mendaci
che non sanno che sia

l' innocenza del desiderio,
la profonda innocenza
cui non giova altro guanciale
pel sonno d' un' alba ignota
se non il sopposto alla gota
suo braccio robusto.
La tiene disgusto mortale
dei giacigli acri ove il sudore
del combattimento carnale
fa insana la coltrice come
la materia libidinosa
che serpentina s' ammassa
e luccica, e attossica l'ombra.

Ritorniamo ai motivi sinceri dell'*Intermezzo*, ma quanto più intensi, più ricchi, più gravi! E niente allora potrà persuaderci ad accogliere le soluzioni superumane che il D'Annunzio dà al proprio dolore. Non crederemo a quel pane e a quella Bellezza che egli vuol largire alle plebi; o al massimo avremo fede solo nel pane, in quanto è così vivamente rappresentato:

Odor dell' eterno
frumento, dell' aurea crosta
rotonda, della mollica
soffice occhiuta e leggera!

Non potremo credere ai suoi colloquii eroici con le Sibille, nè alla sua « quadriga imperiale »:

Volontà, Voluttà,
Orgoglio, Istinto, quadriga
imperiale mi foste,
quattro falerati corsieri,
prima di trasfigurarvi
in deità operose

come le Stagioni, che fanno
le danze lor circolari
e compagne son delle Grazie
e delle Parche in ricondurre
Prosèrpina ai giorni sereni:

— dove, evidentemente, tornano tutte le parole sonore e le astrattezze del Superuomo, insieme con la fredda mitologia esornativa. Invece ci affascina, per la sua verità, la soluzione naturalistica. Sentiamo che efficaci rimedii a quel male saranno soltanto la « rugiada tremante », la « scaturigine chiara », lo « umido sguardo dell' ombra » nel bosco, il « giovinetto vento con gli anèmoni in bocca », il « fiato dei gelsomini quando a vespro piove sugli orti ». Sarà, per esempio, un meriggio d' estate:

Or giunto è quel giorno per l' uomo
audace e paziente,
che vinse il dolore e il disgusto
e la stanchezza e sè stesso.
È giunto il giorno promesso.
O solstizio d' estate!
La man ritrovò, come nido
nel cavo del tronco vetusto,
le ricchezze della sua gente;
e, come le uova lasciate
si raccolgono, ella raccolse
il retaggio della sua gente;
e non s' udì muovere ala
nè pigolare nel nido
ma tutto era luce calore
odor di glebe odor d' erbe
fragranza di miele selvaggio
e fremito di biade
già fulvide nella pianura.
O solstizio d' estate,
annunzio della mietitura!

Qui non c' è residuo del tono sforzato di tutto il poema, e l'espressione è perfetta nella sua prorompente sincerità. Così noi sentiamo che la felicità, cui il poeta aspira, sarà fatta tutta quanta a similitudine di cose naturali:

Di cose fugaci e segrete
sei fatta, di silenzio
e di murmuri, lieve
come i frutti piumosi
della viorna, come
le lane del cardo argentino,
o Felicità del cor prode.

Verrà a lui improvvisa:

Ma nell'ora meridiana
tu venisti a me d' improvviso,
coi piedi scalzi e col viso
velato d' un velo tessuto
di quei fili che talora
brillano impalpabili all' aere
opere d' aeree fusa.

Verrà e tornerà sempre leggera e repentina:

Tu torni e tu tornerai
come l' aura intermessa
che manca perchè va più lungi,
forse sopra un letto di musco,
forse in una tremula stanza
di capelvenere, forse
dietro una cortina rosata
di madreselva, a vestirsi
di freschezza novella
da recare a colui che l' ama.
Il mio cor non ti chiama
nè ti attende. Tu repentina

entri e mi guardi con occhi
negri d' un negrore velluto
come quel degli occhi onde occhiuto
è il fior della fava nel mese
di marzo tra pioggia e chiarìa.

E qui veramente, non per metafora, la felicità è una persona. Come nel libro di *Alcione*, qui il D'Annunzio crea una persona con gli spiriti della natura È la sua grande poesia, questa. Quella sua felicità ha due occhi per davvero; e non potrebbero essere altri che quelli negri e vellutati della fava, « nel mese di marzo tra pioggia e chiarìa »! Non è dunque vero che certi brevi tratti di grande poesia possono valere tutto un elaborato poema?

II.

PAN, LA SIRENA DEL MONDO E GLI EROI

(LE LAUDI).

Quel falso sentimento pànico, col quale il nostro poeta tendeva a liberarsi dalle singole figurazioni del mondo fisico abbracciandole tutte, concorse, lo vedemmo, alla formazione del mondo superumano. E giacchè il mondo superumano entrò a far parte delle *Laudi*, in queste penetrò anche il supposto sentimento pànico. Dal nostro esame della *Laus Vitae* risulta evidentissima la presenza in essa di quella falsa panicità, che crea rapporti e nessi fra tutte le cose, già notata nello stile dei drammi, delle *Vergini delle Rocce,* del *Fuoco*. La panicità si estese in vario modo al secondo volume delle *Laudi*, specìalmente, s'intende, alle parti più superumane: Ma è ora il caso di guardarla un po' più da vicino, perchè nelle *Laudi* il poeta l'espresse esplicitamente la prima volta. Qui, per la prima volta, egli ci fece sentire di voler essere un poeta pànico. Cantando il cielo, il mare, la terra e gli eroi, che cosa mancava perchè egli s'illudesse di cantare quel Tutto, al quale aspirava come ad una liberazione dalle sue immagini « finite » del mondo fisico? La panicità fu un'altra « via di uscita », anch'essa illusoria. Forse fu la « via di uscita », che più spontaneamente doveva presentarsi al D'Annunzio: dalle singole fi-

gurazioni della natura, in cui egli doveva pur sentire la propria forza, gli sembrò agevole il passo ad un'ispirazione che abbracciasse l'unità di tutte le cose naturali. Poichè il suo intimo dramma è consistito sempre nello sforzo di liberarsi dalla propria prepotente natura di sensuale e di visivo, egli doveva più o meno consciamente precipitarsi alla soluzione pànica del dramma stesso. Nella panicità il poeta intravedeva un superamento di quei limiti, che lo avevano con profonda costanza martoriato.

Nella poesia introduttiva delle *Laudi,* nell'*Annunzio*, è cantato direttamente, per sè stesso, il sentimento pànico. Il poeta si rivolge ai « figli della terra » e ai « figli del mare », che egli vede in tutti i loro atteggiamenti e in tutte le loro occupazioni, circondati da tutti gli oggetti della terra e del mare (sono strofe ricchissime di enumerazioni). Annunzia loro « una divina festa ». Quale mai? Ecco: Pan non è morto. Mentì la voce che proclamò quella morte « dinanzi a le dentate Echinadi ».

Ma pieno era il giorno, ma era a sommo del cerchio
il sole, il maestro de l'opre eccellenti, lo specchio
infaticabile de gli umani,
l'amico de le fonti, la chiara faccia, il puro
occhio che vede tutte le cose (udite, udite!); e tutto
il silenzio dei piani
l'adorava offerendo al suo fuoco le messi
altrici de le stirpi, i mietitori genuflessi
da le consacrate mani,

e le falci terribili, e i vasi d'argilla proni
onde l'acqua trasuda, simili alle fronti
madide nella fatica,
. . . . . .

L'enumerazione continua per questa strofa e per la seguente; poi:

Tutto era silenzio, luce, forza, desio.
L'attesa del prodigio gonfiava questo mio
cuore come il cuor del mondo.
Era questa carne mortale impaziente
di risplendere, come se d'un sangue fulgente
l'astro ne rigasse il pondo.
La sostanza del Sole era la mia sostanza.
Erano in me i cieli infiniti, l'abondanza
dei piani, il Mar profondo.

E dal culmine dei cieli a le radici del Mare
balenò, risonò la parola solare:
« Il gran Pan non è morto! »
Tremarono le mie vene, i miei capelli, e le selve,
le messi, le acque, le rupi, i fuochi, i fiori, le belve.
« Il gran Pan non è morto! »
Tutte le creature tremarono come una sola
foglia, come una sola goccia, come una sola
favilla, sotto il lampo e il tuono della parola.
« Il gran Pan non è morto! »

Ora, qui di veramente sentito non c'è altro che il paesaggio solare: « Tutto era silenzio, luce, forza, desìo »; pel quale il poeta può dire: « La sostanza del Sole era la mia sostanza ». Tutto il resto è una furiosa enumerazione di cose, la quale dovrebbe far credere che il sentimento del poeta abbraccia tutto. L'immedesimazione con l'ardente meriggio è sostituita dall'immedesimazione con l'anima del « Gran Tutto ». Questo « Tutto » resta un'astrazione, di cui il poeta dice, l'un dopo l'altro, a caso, enumerando sempre, le « membra »:

Dissi: « Canterò i tuoi mille nomi e le tue membra
innumerevoli, perocchè la fiamma e la semenza,
l'alveare e il gregge,

l'oceano e la luna, la montagna e il pomo
son le tue membra, Signore; e l'opera de l'uomo
è retta da la tua legge.
Canterò l'uomo che ara, che naviga, che combatte,
che trae da la rupe il ferro, da la mammella il latte,
il suono da le avene.

Canterò la grandezza dei mari e degli eroi,
la guerra de le stirpi, la pazienza dei buoi,
l'antichità del giogo,
l'atto magnifico di colui che intride la farina
e di colui che versa nel vaso l'olio d'oliva
e di colui che accende il fuoco;
perocchè i cuori umani, come per un lungo esiglio,
hanno obliato queste tue glorie, Signore, e che il giglio
dei campi è un gaudio eterno.» E il dio mi disse: « O figlio,
canta anche il tuo alloro. »

La parte vitale della poesia è un paesaggio: largo quanto si vuole, ma un paesaggio. Vivere la vita naturale della terra in un meriggio val quanto vivere la vita di un qualunque limitatissimo oggetto della natura (il D'Annunzio visse, per esempio, quella dell'otre). La vastità del paesaggio, dell'oggetto in generale, non costituisce da sola il sentimento pànico; il quale, anzi, può essere occasionato, in un poeta che vi sia disposto, da un oggetto minimo, una conchiglia, un insetto. La panicità del D'Annunzio in questa poesia non è punto diversa da quella che egli rappresentò altre volte, specialmente come effetto della convalescenza, e che è un forte senso della vita corporale, immedesimato col senso della vita naturale circostante, in momenti di rigoglio o di languore. Il nostro poeta adoperò la parola « pànico » proprio in queste occasioni. Ricordo che Giorgio Aurispa « sentì, tra mezzo ad una

agitazione profonda, che in quell'attimo veramente il Sole era dentro il suo cuore »; e poi non potè più « risuscitare l'ebrietà pànica del primo giorno, quando aveva creduto di sentir veramente il Sole dentro il suo cuore ». Il D'Annunzio dunque già scambiava le due cose; e, volendo rappresentare il sentimento pànico nell' *Annunzio* delle *Laudi,* rappresentò, diciamo così, il massimo della panicità, ch'egli conoscesse; vale a dire la dilatazione del senso corporeo dell'uomo a quel senso di corporeità che l'uomo stesso crede di sentire nella natura. Aggiunse poi a tale dilatazione, illudendosi di renderla maggiormente pànica, i semplici nomi di tante cose naturali. Credette di raggiungere il « dio ». Ma tutto ciò non può ingannarci: dall'immedesimazione della sostanza del poeta con la sostanza del Sole, cioè del paesaggio meridiano, noi non sentiamo punto uscir la voce: « Il gran Pan non è morto »; e il « dio » resta qualcosa di estrinseco e di appiccicato. Estrinseco e declamatorio resta l'appello ai « figli della terra » e ai « figli del mare », cui il grande annunzio è partecipato. La poesia, guardata così, si disgrega; e di essa, oltre il nucleo veramente poetico del paesaggio solare, non restano altro che le enumerazioni, le « membra » del « dio ». Tutt'altra cosa è il vero sentimento pànico. Il poeta che lo possiede ha l'occhio soltanto al « dio », e non può indugiarsi a considerarne le « membra ». Sente ed ama la fonte unica da cui derivano tutti gli aspetti della natura: non si ferma sui singoli aspetti, un mare, una montagna, una selva, se non per slanciarsi subito alla contemplazione della fonte. La quale è per lui, necessariamente, qualcosa di

molto spirituale. Il materialista puro e semplice (ammesso che possa esservi un materialista puro e semplice) non assorge all' intuizione pànica; può assorgervi soltanto quel materialista che abbia un senso profondo delle così dette « meraviglie » della materia: e le « meraviglie » sono spiritualità. L'intuizione pànica riposa, insomma, sempre, su di un ricco patrimonio concettuale convergente alla convinzione che l'universo è uno ed è spirito. Non è necessario che questo patrimonio concettuale sia addirittura amplissimo e coerente, com'è nei grandi filosofi sistematori dell'idealismo; ma bisogna, affinchè esso diventi intuizione e quindi poesia, che sia animato da un grande calore affettivo, sia riscaldato fino al rosso vivo. Inoltre, l' intuizione pànica porta con sè una grande elevazione morale, un disinteresse assoluto per ogni aspetto allettatore dell'universo. Il poeta pànico è un poeta religioso. Ma, allora, un sensuale e un visivo come il D'Annunzio è proprio l'opposto del poeta pànico. Il poeta visivo-sensuale ama i singoli aspetti dell'universo e non risale alla fonte unica: indugia su ciascuno di essi, vi si profonda, lo vive nella sua singolarità, ne trae diletto, lo loda (le *Laudi!*), non ha alcuna elevazione morale e religiosa, vale a dire non affisa un principio nel quale egli e il suo oggetto particolare debbano dissolversi. Quand'egli si tramuta in un mare, in una montagna, in una selva, quand'egli vive la vita di questi oggetti naturali, non fa altro, in sostanza, che affermare la vita particolare e indipendente degli oggetti stessi. Perciò il D'Annunzio, allorchè volle essere pànico, nella poesia in questione, riuscì solo ad essere un poeta naturalista

qual era sempre stato: cantò un momento della natura, un pieno meriggio; e poi, astrattamente, a freddo, vi aggiunse il « dio ». Oltre di che, credendo di rinforzare la visione del « dio », palesò ancora più il proprio temperamento di poeta sensuale e visivo: nominò le « membra » del « dio » stesso, l'oceano, la luna, la montagna, il pomo, eccetera, eccetera, riuscendo così a confermare che il suo interesse era per le « membra » e non per il « dio ». La sua illusione, d'altra parte, si comprende. Poichè voleva ad ogni costo sforzare il proprio temperamento, doveva essere naturale che egli cercasse di abbracciare un più vasto campo di vita spirituale nella fisicità stessa in cui si trovava; che cercasse di cambiarsi da poeta naturalista in poeta pànico. E l'illusione poteva esser più forte nelle *Laudi,* nelle quali egli cantava tanti oggetti ed aspetti naturali. Quasi doveva sembrargli che dalla somma di tante cose nascesse il « Tutto », dalla somma delle « membra » si formasse il « dio ». È in certo modo l'illusione di chi, percorrendo una città e ammirandone tutti i particolari, credesse, con ciò, di averla vista dall'alto di una montagna! Il D'Annunzio è un « politeista », non un « panteista ». È curioso ad osservarsi come, subito dopo la introduttiva poesia pànica, la *Laus Vitae* cominci con l'esaltazione della « Diversità », che il poeta chiama « sirena del mondo »:

Nessuna cosa
mi fu aliena;
nessuna mi sarà
mai, mentre comprendo.
Laudata sii, Diversità

delle creature, sirena
del mondo! Talor non elessi
perchè parvemi che eleggendo
io t'escludessi,
o Diversità, meraviglia
sempiterna, e che la rosa
bianca e la vermiglia
fosser dovute entrambe
alla mia brama,
e tutte le pasture
co' lor sapori,
tutte le cose pure e impure
ai miei amori;
però ch'io son colui che t'ama,
o Diversità, sirena
del mondo, io son colui che t'ama.

Non potrebbe esser detto più chiaramente che il poeta ama le parvenze del mondo e non l'unica sostanza. E davanti ad ogni cosa è avido:

Vigile ad ogni soffio,
intenta a ogni baleno,
sempre in ascolto,
sempre in attesa,
pronta a ghermire,
pronta a donare,
pregna di veleno
o di balsamo, torta
nelle sue spire
possenti o tesa
come un arco, dietro la porta
angusta, o sul limitare
dell'immensa foresta,
ovunque, giorno e notte,
al sereno e alla tempesta,
in ogni luogo, in ogni evento,
la mia anima visse

come diecimila!
E' curva la Mira che fila
poi che d'oro e di ferro pesa
lo stame come quel d'Ulisse.

L'avidità è così profondamente sensuale, che nasce spontanea, poco dopo, quest'altra strofa:

Io ti saziai,
o mia carne, ti saziai
come l'alluvione
sazia la terra
che più non la riceve
ed è sommersa.
Fiumi perigliosi
precipitarono ruggendo
sopra di te perduta.
Fosti talora
come uva premuta
da flammei piedi;
talora come neve
segnata di vestigia
cruente, d'impronte oscure;
talora come inerte
gleba; e parvemi ch'io sentissi
in te serpere ignote
radici e udissi lunge
stridere su la cote
forse una scure.

Le altre strofe di questa prima parte della *Laus Vitae* sono enumerative, e ricordano, per l'appunto, l'oceano e la luna, la montagna e il pomo, gli aspetti e gli oggetti disgregati dell'universo. Dov'è più il « dio »? Pan dov'è? Qui regna sovrana, con tanto maggiore sincerità, la « sirena del mondo »! Ma io dico ancora di più. Nell'*Annunzio*, senz'accorger-

sene, e nel principio della *Laus Vitae*, consciente-mente, il poeta canta le bellezze della « Diversità »: non si può dire però che il suo sia un canto sentito e riuscito. Egli, che nel terzo libro delle *Laudi* ha vissuto con tanta forza poetica così numerosi aspetti della natura, avrebbe potuto sciogliere, in principio, quasi un canto di gratitudine alla natura stessa! Sarebbe stato, se ciò gli fosse riuscito, un pò più pànico che nelle singole liriche del terzo libro. Invece, l'*Annunzio* e il canto della « Diversità » sono declamazioni fatte con atteggiamento da Superuomo, gravi di tutta la freddezza dell'« eroismo » d'annunziano. Si vede anche solo dalle strofe citate; nelle quali appare evidente, inoltre, l'influsso di certi atteggiamenti del Whitman: « l'atto magnifico di colui che intride la farina e di colui che versa nel vaso l'olio d'oliva e di colui che accende il fuoco ». Dunque, neppur questo: neppure, diciamo così, un po' di sentimento pànico nel senso di un'esaltazione, piena di gratitudine, della grande madre natura. Il D'Annunzio resta un puro « politeista », un poeta non dell'universo, ma di tanti diversi aspetti del mondo; particolarista, naturalista, paesista, o come altrimenti voglia chiamarsi. E su ciò noi abbiamo voluto insistere, perchè la falsa panicità inquina anche le parti più belle delle *Laudi*. Per quel supposto sentimento pànico il poeta, nel terzo libro, non sempre ha « tagliato », come avrebbe dovuto, le singole ispirazioni. Vi son poesie artificiosamente legate l'una all'altra, nate da ispirazione diversa; d'altra parte, v'è qualche lirica che potrebbe scindersi in varie poesie. Trascinato dall'onda pànica, il D'Annunzio non si curò di « tagliare » e

delimitare, illudendosi, anzi, di fare maggior poesia col tenere le liriche connesse; illudendosi di scrivere un poema anzichè delle poesie buone ciascuna per sè. Basterà, speriamo, quel che noi diremo del terzo libro, per mostrare che il poema unico non c'è, e che piuttosto i legami arbitrarii tra le varie liriche servono solo a guastarle. Chiunque si senta inclinato a prestar fede al sentimento pànico del D'Annunzio (e la suggestione è molto facile), si persuada che il poeta illude, prima che gli altri, sè stesso: solo così è possibile che il lettore abbia la lucidezza e la serenità necessarie per ammirare le liriche belle, dove si trovano.

Del secondo libro delle *Laudi* non abbiamo fatto cenno finora, e ci siamo limitati a guadare la *Laus Vitae,* ancora da lontano il terzo libro, *Alcione*, e l'orditura generale del poema, se « poema » dobbiamo chiamare, solo per intenderci, le *Laudi*. Ebbene, bisogna che il lettore si liberi, in massima, del secondo libro, *Elettra,* come si è liberato della *Laus Vitae*. Potrebbe chiamarsi il libro degli eroi, come *Alcione* potrebbe dirsi il libro del cielo del mare e della terra. Le *Laudi del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi* sono dunque, quasi rigorosamente, divise tra il secondo e il terzo libro, in modo che al secondo spettano solo gli eroi. Gli eroi! Non saranno dunque gli eterni Superuomini d'annunziani? Son proprio quelli; e quindi, per noi, il giudizio negativo, che colpisce la *Laus Vitae,* deve estendersi ad *Elettra*.

In questa parte delle *Laudi* l'eroismo e la superumanità del nostro poeta si colorano assai spesso di patriottismo. Ciò non può sorprenderci, dopo che

abbiamo visto aspetti tanto cospicui del suo patriottismo superumano in Claudio Cantelmo e in Ruggiero Flamma. A questo colorito patriottico del Superuomo noi non diamo alcuna importanza: lo consideriamo come una qualunque varietà della superumanità d'annunziana. A determinarlo concorse, certo, l'aspirazione del poeta a tenere il primo posto nella letteratura italiana anche come poeta nazionale. Questa preoccupazione era già nelle *Odi navali* (1892-3), quando il Superuomo non era ancora nato; e neppure allora fu qualcosa più di una preoccupazione: le *Odi navali*, salvo qualche bel tratto descrittivo, sono fredde e magniloquenti declamazioni. All'atteggiamento patriottico del D'Annunzio Superuomo concorsero però motivi più profondi. Scriveva il Borgese: « Non i pedagogi gli inocularono l'amor di patria: l'Italia gli piacque per i suoi bei monti e per il suo bel mare, e poichè gli piacque, l'amò. Il mare fu prima la meraviglia dei suoi occhi puerili, lo accese per lo spettacolo delle navi rostrate e per il sogno delle battaglie fragorose: poi divenne il segno della sua nazione rinata a dominare. L'eroico prima lo avvinse per la pompa visibile che per la nudità dell'idea ». C'é del vero in ciò: il patriottismo eroico del D'Annunzio ebbe questi motivi sinceri nell'amore del bel suolo e del bel mare d'Italia: da questo suolo e da questo mare sorsero le migliori ispirazioni del poeta. E il suo amore dell'Italia non fu sincero anche come amore della lingua; se è vero che la lingua è la storia, la vita stessa d'una nazione? Ma, con tutto ciò, nel Superuomo patriota il patriota fu totalmente sopraffatto dal Superuomo; ammesso pure che il patriota vi fosse in qualche

modo, giacchè, per noi, il D'Annunzio non riuscì mai ad amar per sè stessa l'Italia come paese e come nazione in generale: l'amò indirettamente, attraverso i suoi monti e i suoi mari, questo monte, questo mare (proprio come non ha mai saputo cantare la natura in generale, ma soltanto questo o quell'aspetto della natura). Non possiamo dunque considerare altrimenti il suo patriottismo eroico che come una qualunque varietà del suo poetico eroismo; quasi come non c'importano gli atteggiamenti politici del D'Annunzio in quanto cittadino e le sue vicende parlamentari: cose, le quali al massimo ci confermano che egli fosse fuori della storia anche nella vita, durante l'ossessione superumana. Nel *Canto augurale per la Nazione eletta* l'Italia è sacrata alla « nuova Aurora » da una retorica Nike, che

piegò verso le glebe fendute il suo volo,
sfiorò con le sue palme
la nuda fronte umana, la stiva inflessibile, il giogo
ondante. E risalìa. Il vomere attrito nel suolo
balenò come un'arme.
Italia! Italia!

Così, parimente, la Vittoria benedisse una « nave construtta »:

Sopra quella discese precipite l'aquila ardente,
la segnò con la palma.
Una speranza eroica vibrò nella mole possente.
Gli uomini dell'acciaio sentirono subitamente
levarsi nel cuore una fiamma.
Italia! Italia!

Nike, evidentemente, è una figura retorica, diluita e resa realistica in tutta la poesia: ci vuol altro che

questo impeto declamatorio per farci accogliere una Vittoria che scende a benedire l'Italia (accoglieremo, invece, con entusiasmo, nel libro di *Alcione*, un risorto centauro, e lo vedremo realmente nuotare nel Serchio). Degna capitale di questa Italia astratta è Roma, nell'ode ad essa dedicata:

Quel che gli uomini avranno pensato
sognato operato sofferto
goduto nell' immensa Terra,
tanti pensieri, tanti sogni,
tante opere, tanti dolori,
tante gioie, ed ogni
diritto riconosciuto ed ogni
mistero discoperto
ed ogni libro aperto
nel giro dell' immensa Terra,
tutte le speranze umane
volanti da porti sonori,
tutte le bellezze umane
cantanti per boschi d'allori,
vestiranno le forme sovrane,
appariranno alla luce eterna,
o Roma, o Roma, in te sola.
Ai liberi ai forti materna,
o dea, spezzerai tu il novo pane
dicendo la nova parola.

Tale « parola », risultante dalla somma di tante astrazioni enumerate a caso, non sarà diversa dalla « parola » di Ruggero Flamma; e questa Roma sarà la stessa assurda Roma che è nella *Gloria*. Difatti il poeta, dopo la tragica morte d' Umberto, assegnava *Al Re giovine* dei còmpiti superumani. Sono espressi con grande semplicità, quasi fossero non

solo chiaramente comprensibili, ma facilmente attuabili:

T' elesse il destino
all'alta impresa audace.
Tendi l'arco, accendi la face,
colpisci, illumina, eroe latino!
Venera il lauro, esalta il forte!
Apri alla nostra virtù le porte
dei dominii futuri!

Se non conoscessimo la fondamentale sincerità del D'Annunzio, diremmo questo gioco inopportuno ed indecoroso: non c'è nemmeno un tratto che riveli quell'angoscioso sbigottimento che colpì allora la nazione: Umberto e suo figlio erano delle larve, non degli uomini, per l'ex-deputato di destra e di sinistra Gabriele D'Annunzio. Larve, che si prestavano ad una esercitazione scolastica, fredda quanto sonora, erano anche i nostri marinai morti in Cina (*Per i Marinai d'Italia morti in Cina*):

Veduto non hanno i Monti
d'Alba o l' Etna, non Peschiera
nè il Garda, ma l' unica Italia.
Morti sono i figli, morti
sono intorno alla bandiera
d' Italia d' Italia d' Italia.

Il poeta, non riuscendo forse a sostenere una poesia un po' lunga, come voleva farla, su questo tono tutto di retoriche esclamazioni, inserì tra le sestine una specie di adagio in endecasillabi, in cui si vedono le madri dei marinai in varii paesi d'Italia; così:

Ecco, una madre nell' antica Ichnusa
dei pastori, nell' isola diserta
che stampa sul Tirreno dalla Nurra
al Campidano sua durabile orma,
ecco la madre.....

Ed ecco anche come l' eroismo superumano coincide talvolta con l'esercitazione poetica di tipo classicista! Nella *Notte di Caprera* i tratti eroici sono plasmati con la stessa sostanza superumano - retorica:

O Italia, i Mille, i Mille!
Ali fulminee delle Vittorie latine,
rapidità della forza e dell' ira
su le riviere del sangue, alte e succinte
vergini d'oro, messaggere vestite
di vento, immenso amor di Roma, chi
si chiamerà fra voi l' eguale di
quella che un volo su da Calatafimi
sino al Volturno volò senza respiro
e dissetò la sua gran sete alfine
sol nelle vene di Leonida ucciso
un' altra volta?

Le Vittorie non sono vestite di vento, ma sono di vento esse stesse. E i tratti eroici, con una freddezza impressionante, trapassano continuamente nei tratti, come dire?, pacifici, dai quali emerge un Garibaldi agricoltore e pastore, non meno astratto, fisso e scheletrico del Garibaldi eroe:

Ed or sen va il Ligure pel suo
Tirreno. Guarda vigile, dalla prua
che non ha rostro, se non vegga la rupe
brulla apparir tra i nugoli; o seduto
resta sul sacco delle semente a lungo
tutto pensoso della seminatura

nei magri solchi e delle sue lattughe
anco e de' suoi magliuoli e de' suoi frutti.
Novera già col pensier nel suo chiuso
la scarsa greggia e la lana valuta,
i negri velli e i candidi, cui
non mai segnò la robbia; alla futura
prole sorride, e allarga la pastura
sopra il macigno.

Non basta: bisogna che Garibaldi, come semplicissimo uomo di natura, riposi sul petto ignudo della « madre »:

Apre così le braccia la Natura
subitamente al buono figliuol suo
per riposarlo sopra il suo petto ignudo
di tanto sangue e di tanta ventura.
E il figlio a lei così volge dischiusa
la sua divina anima di fanciullo.

Domando chi è che può sentirsi intenerito. La *Notte di Caprera* è anche grave di molta erudizione garibaldina, messa in versi, senza residuo, con una invidiabile pazienza. Di erudizione secca, rigata di lirismo superumano, son fatte quasi tutte le *Città del Silenzio*. Son tutte città d' Italia: Ferrara, Pisa, Ravenna, Rimini, Urbino, Padova, Lucca, Pistoia, Prato, Perugia, Assisi, Spoleto, Gubbio, Spello, Montefalco, Narni, Todi, Orvieto, Arezzo, Cortona, Bergamo, Carrara, Volterra, Vicenza, Brescia e, un'altra volta, Ravenna. Ci vuole un po' di tempo soltanto a nominarle e, naturalmente, anche senza aver letto le singole poesie, si dubita che il poeta sia stato così ben disposto da avere una buona ispirazione da ognuna di dette città. Si tratta d'una di quelle « collane » poetiche, che si fanno per partito

preso. Il D'Annunzio le compose per illustrare anche in quest' altro modo la sua Italia eroica, cioè con disposizione patriottico-superumana: vi sfogò, inoltre, le sue velleità di erudito. Non mancano, in qualcuna, bei tratti descrittivi; ma il tipo delle *Città del Silenzio* è questo, scelto a caso:

URBINO

Urbino, in quel palagio che s' addossa
al monte, ove Coletto il Brabanzone
tessea l'Assedio d' Ilio, ogni stagione
l' antica istoria tesse azzurra e rossa.

E Guidubaldo torna dalla fossa
a tener corte, e tornano a tenzone
il Bembo e Baldassarre Castiglione,
Giuliano de' Medici e il Canossa.

Ascolta Elisabetta da Gonzaga
a fianco dell' esangue Montefeltro
poetar Serafino, il novo Orfeo;

e chiede la Gagliarda ond' ella è vaga,
ver lei musando l'armillato veltro,
al liutista Giammaria Giudeo.

Non soltanto non si vede niente (se Urbino ha uno « spirito », che può essere inteso poeticamente, qui non c' è), ma bisogna andare a consultar la storia per non veder niente egualmente, dopo averla consultata: è tutto artificio; quell' artificio che ha ridotto in un endecasillabo i nomi del Bembo e del Castiglione, per farli suonar molto bene. Pure, tra le *Città del Silenzio*, ve ne son tre, *Ferrara*, *Pisa*, *Ravenna*, le quali, per la profondità della visione sintetica, meriterebbero di appartenere al libro di *Alcione*. Noi, difatti, ne parleremo poi. Curioso!

Quasi si riconoscono tra l'altre a prima vista: hanno la strofa larga e varia dei paesaggi del terzo libro (le altre *Città* son fatte tutte di sonetti), e non presentano le maiuscole dei nomi proprii, di cui son fittissime le *Città*, diciamo così, erudite.

Il libro d' *Elettra*, oltre tutte queste liriche più o meno nazionalistiche e patriottiche, ne ha altre più genericamente eroiche. C' è il *Canto per la Morte di un Distruttore,* vale a dire del Maestro, di Nietzsche; nel quale, naturalmente, il D' Annunzio ha tutto l'agio di snocciolare il notissimo rosario superumano; spesso parafrasando soltanto il Maestro:

Disse: « Il mio lavoro
fu la guerra, la mia pace
fu la vittoria.
La mia volontà fu sospesa
sul mio capo come una legge,
come una gloria,
come un nimbo d'oro.
In ogni impresa
il mio pensiere
fu la mia sola face.
Sdegnai di bere
dove bevve il gregge,
sdegnai di rimirare il cielo
oscurato dalla cava nube;
perch' io sapea che nella rupe
aerea tu eri, o sorgente
pura, o sorella dell' aria,
io sapea l' erta necessaria
per rimirarti, o cielo
pudico e ardente,
libertà, serenità d'oro ».

Tuttavia, attraverso la parafrasi, passa nella lirica veramente qualcosa dell'impeto del Nietzsche, in quel

profondo aborrimento del dolore, e in quell' anelito alla « serenità d'oro », che questi intese così fortemente. Il brutto sta in ciò: che diventano superuomini, in queste odi, uomini quali Vittore Hugo, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini! Nella poesia *Nel primo Centenario della Nascita di Vittore Hugo* è detto:

Ma il tutto è in lui. Nel suo petto
concluso è il mondo. Ogni raggio,
ogni tenebra in lui discende,
da lui parte. Il suo spirto selvaggio
e divino s'oscura e risplende
come la Notte, come il Giorno.
Egli è Pan, la sostanza del Cielo
della Terra e del Mare,
l' Orgiaste, il Sonoro,
il Vagabondo,
il dio dal piè caprino, dal corno
lunare, il signore del coro,
il duce dell' eterno ritorno,
che sopporta le stelle,
incita le stirpi,
dischiude la porta
delle eterne visioni.

Che altro si vuole? Veramente « il tutto è in lui »! È inutile dire che non è concepibile come mai Gabriele D'Annunzio abbia potuto ammirare un poeta del temperamento dell' Hugo: si dubita perfino di quando, quanto e come lo abbia letto. Ad ogni modo, gli ha dato tratti così generici, che potrebbero convenire benissimo, egualmente, mettiamo, a Volfango Goethe. Convengono a tutti e a nessuno; o meglio, a nessuno, semplicemente; fuorchè, s' intende, al Superuomo. Ma non sono neppure tratti generici:

sono un cumulo di astrazioni, di cui poi qualcuna a fatica riesce ad avere un senso per sè sola. Che vuol dire, per esempio, il « Vagabondo » o il « duce dell' eterno ritorno » ? Giuseppe Verdi tien degna compagnia al poeta che gli fornì la trama del *Rigoletto*. Ecco che cosa accadde quand'egli morì (*Per la Morte di Giuseppe Verdi*):

Si chinaron su lui le tre vaste fronti
terribili, col pondo
degli eterni pensieri e del dolore:
Dante Alighieri che sorresse il mondo
in suo pugno ed i fonti
dell' universa vita ebbe in suo cuore;
Leonardo, signore
di verità, re dei dominii oscuri,
fissa pupilla a' rai dei soli ignoti;
il ferreo Buonarroti
che animò del suo gran disdegno in duri
massi gli imperituri
figli, i ribelli eroi
silenziosi onde il destino è vinto.
Vegliato fu da' suoi
fratelli antichi il creatore estinto.

Poi i tre « fratelli antichi » gli parlarono nel linguaggio eroico che conveniva al loro carattere, quale è espresso nella citata strofa. Non si capisce perchè non convennero al convegno, per esempio, Donatello, Raffaello, Alfieri. Tanto, nel limbo superumano tutti gli spiriti grandi sono pari! Neppure si capisce se Gabriele D' Annunzio abbia mai sentita la *Traviata*. Forse la sentì qualche volta; ma la dimenticò, ahimè, per il Superuomo! Così l' ode *Nel primo Centenario della Nascita di Vincenzo Bellini* non ha, certo, il tenero sospiro nostalgico della *Son-*

nambula, nè l' alto fremito del tragico finale della *Norma*. Ciò sarebbe stato troppo poco, e sopratutto troppo umano. Invece:

> Cantava inconsapevole, su i giorni
> e su l'opre comuni
> il figlio degli Elleni in false vesti,
> tra vane moltitudini loquaci,
> lungi ai marmi natali;
> e in cor gli ardeva una tristezza ignota,
> mentre nella remota
> isola i suoi teatri pel notturno
> silenzio biancheggiavano e la vota
> scena attendeva l' urto del coturno.

E al poeta, perciò, resta solo da invocare l'avvento di un « buono Eroe », che animi il silenzio e riempia il vuoto della scena classica. Così si va da Vincenzo Bellini al.... Teatro d' Albano!

III.

IL PAESAGGIO LIRICO.

(IL LIBRO DI ALCIONE).

La poesia intitolata *La Tregua*, con la quale il D'Annunzio passava dal libro d'*Elettra* a quello di *Alcione*, partecipa della falsità del primo e della sincerità del secondo: quasi pietra messa al confine, mezza nell'uno e mezza nell' altro campo. Il poeta così si rivolge al « dèspoto », che gli inflisse (diciamo noi) il castigo di fare il Superuomo fino a quel punto:

> Dèspoto, andammo e combattemmo, sempre
> fedeli al tuo comandamento. Vedi
> che l'armi e i polsi eran di buona tempra.

Combattemmo, ma la « turba » non intese, e noi ridemmo « dall' anima profonda »:

> O dèspoto, tu dai questo conforto
> al cuor possente, cui l' oltraggio è lode
> e assillo di virtù ricever torto.

Fin qui il falso. Ora il « cuor possente » chiede un momento di tregua:

> Dèspoto, or tu concedigli che allenti
> il nervo ed abbandoni gli ebri spirti
> alle voraci melodie dei vènti!

Assai si travagliò per obedirti.
Scorse gli Eroi sui prati d' Asfodelo.
Or ode i Fauni ridere tra i mirti,

l' Estate ignuda ardendo a mezzo il cielo.

E qui c'è la sincerità: veramente il cuore del poeta «assai si travagliò» per obbedire al dèspota, e veramente ora abbandonerà gli «ebri spirti alle voraci melodie dei vènti»: invece di vedere gli Eroi (che poi non riuscì mai a vedere), udrà ridere i Fauni tra i mirti. Per davvero arde l'Estate ignuda a mezzo il cielo, in tutte le poesie di *Alcione* dedicate all'Estate. *La Tregua* è, nell' insieme, una franca, prorompente confessione.

E nel libro di *Alcione* liberamente si seguono visioni di mare, di campagne, di monti, di cieli. Ora vedremo animate da quali spiriti. E prima ricordiamo che in *Elettra* v'erano tre *Città del Silenzio*, che dicemmo degne di *Alcione*, tra l'altre brutte e erudite. Basterà vederne una: *Il Silenzio di Ferrara* (le altre due, *Pisa* e *Ravenna*, son di poco men belle):

O deserta bellezza di Ferrara
ti loderò come si loda il volto
di colei che sul nostro cuor s'inclina
per aver pace di sue felicità lontane;
e loderò la chiara
sfera d' aere e d'acque
ove si chiude
la tua melanconia divina
musicalmente.

E loderò quella che più mi piacque
delle tue donne morte
e il tenue riso ond'ella mi delude
e l'alta imagine ond'io mi consolo

nella mia mente.
Loderò i tuoi chiostri ove tacque
l'uman dolore avvolto nelle lane
placide e cantò l'usignuolo
ebro furente.

Loderò le tue vie piane
grandi come fiumane
che conducono all'infinito chi va solo
col suo pensiero ardente,
e quel lor silenzio ove stanno in ascolto
tutte le porte
se il fabro occulto batta su l'incude,
e il sogno di voluttà che sta sepolto
sotto le pietre nude con la tua sorte.

Un solo spirito scorre per le tre strofe, nelle quali la forma metrica ampia e varia, che costituisce quasi tutte le *Laudi*, trova la sua giustificazione: ognuna è un periodo ritmico perfettamente chiuso e senza pause, tenuto saldo da interni legami melodici, appena più accentuati nelle rime. Ed è nelle tre strofe lo spirito di Ferrara, sentita come una città deserta ed ampia, luminosa, ricca d'acque, grave di voluttuose memorie. Quel deserto, quelle vie ampie « come fiumane », quel silenzio, quel sole, quelle acque, suscitano per contrasto un acuto spasimo nostalgico di voluttà passate e ora irraggiungibili. Si fondono in un'onda sola il senso della presente pace e lo slancio febbrile verso le voluttà ignote: si alternano rime tutte placide, « acque », « piacque », « tacque », « lontane », « lane », « piane », « fiumane », con altre ascendenti dalla calma alla furia, « musicalmente », « mente », « furente », « ardente », con altre ancora, in cui il suono della vocale ha un cupo ardore con-

centrato, « delude », « incude », « usignuolo », « solo », « ascolto », « sepolto ». La poesia è ascendente. Nella prima strofa la nostalgia è pacata, quasi direi obiettiva, e si esaurisce nella visione della città, la quale si chiude nella sua « chiara sfera d'aere e d'acque », nella sua « melanconia divina musicalmente » : qui è Ferrara che soffre nel rimpianto, come « colei che sul nostro cuor s'inclina per aver pace di sue felicità lontane ». Ma a mezzo della seconda strofa (il preciso ricordo storico dell' « alta imagine » consolante è fuori luogo, o almeno esagerato), è come se intervenisse l' anima del poeta a trasportare in sè l'acuto contrasto: nei « chiostri ove tacque l' uman dolore avvolto nelle lane placide », in quei chiostri « cantò l'usignuolo ebro furente ». La massima pace e il massimo furore! Il dolore « avvolto nelle lane placide » non è dolor di rinunzia? non è furia voluttuosa quella dell'usignuolo? Dopo quest' impeto, si svolge cruda nella sua calma apparente la terza strofa, dove l'ardore è divenuto invece più profondo e più vasto: per quelle vie « grandi come fiumane » è tutto il pensiero che ora è « ardente »; risponde a tale profondità il « silenzio », quel silenzio al quale quasi l'orecchio umano non crede, « ove stanno in ascolto tutte le porte se il fabro occulto batta su l' incude ». Il crescendo vien meno proprio negli ultimi due versi, dove la tensione si allenta nell'enunciato di ciò che era già così intimamente contenuto in tutta la poesia: « il sogno di voluttà che sta sepolto sotto le pietre nude con la tua sorte ». Ma, con tutti i suoi difetti, quanta anima investe questa visione di città! Poiché anche una città è in largo senso un paesaggio, questo paesaggio vive.

È divenuto musicalmente fluido e vivente nell'onda delle strofe, in cui significato e suono fanno una cosa sola, spirito e corpo. Quale distanza da *Urbino,* che vedemmo, a *Ferrara* !

Il libro di *Alcione* si potrebbe quasi dividere in due parti : le liriche dell' Estate e quelle dell' Autunno. Corrispondono press'a poco ai due stati della sensualità d'annunziana, che già trovammo nel *Canto novo*: l'esuberanza e il languore. Ma corrispondono solo all' incirca. Poichè tali stati sensuali, ricchi d' infinite gradazioni e sfumature, si placano tutti interi nelle visioni paesistiche, le loro differenze non risaltano acute come nel *Canto novo*. Quasi direi che l'intensità e la profondità, che ora raggiungono, attenuano le differenze che essi assumevano nel poeta giovinetto, e li adeguano di più alla natura, la quale è meno, diciam così, « sensibile » e sfrenata d'un poeta di diciott'anni. Ciò deve intendersi con discrezione; e si può intender bene confrontando, nel complesso, il libro di *Alcione* col *Canto novo*. Quando, per esempio, dopo tanti paesaggi estivi, nell'*Implorazione,* il poeta esclama:

> Estate, Estate mia, non declinare !
> Fa che prima nel petto il cor mi scoppi
> come pomo granato a troppo ardore.

— sentiamo non solo che egli ha il dritto di chiamar sua l' Estate, che ha amato tanto ; ma siamo certi che il cuore non gli scoppierà fisiologicamente, come minacciava di fare nel *Canto novo*: gli è già scoppiato in tanta copia di poesia !

Ecco un *Meriggio* sul lido :

A mezzo il giorno
sul Mare etrusco
pallido verdicante
come il dissepolto
bronzo degli ipogei, grava
la bonaccia. Non bava
di vento intorno
alita. Non trema canna
su la solitaria
spiaggia aspra di rusco,
di ginepri arsi. Non suona
voce, se ascolto.
Riga di vele in panna
verso Livorno
biancica.

Si notino le faticose, quasi alenanti pause nell' interno dei versi; quel colore ineffabile del mare « pallido verdicante », squisito nel confronto, « come il dissepolto bronzo degli ipogei »; l'arsa asperità della spiaggia; quell'ultimo periodo, dove nel suono delle parole e nelle pause, la riga di vele è immobile e biancicante. Su tutto grava la bonaccia. Il poeta continua:

Ogni duolo
umano m'abbandona.
Non ho più nome.
E sento che il mio volto
s'indora dell'oro
meridiano,
e che la mia bionda
barba riluce
come la paglia marina;
sento che il lido rigato
con sì delicato
lavoro dall'onda
e dal vento è come
il mio palato, è come
il cavo della mia mano
ove il tatto s'affina.

Nel ritmo, che va accelerandosi, si sente la delizia dell'ora pànica (in senso d'annunziano), che si affretta ad esprimersi: sonora e luminosissima nasce quella parola « riluce », e fan tutt' uno la bionda barba e la paglia marina ; intima e profondissima è l'affinità tra il « il lido rigato come si delicato lavoro dall' onda e dal vento » e le eguali finezze che il poeta, tutto corpo (non ha più nome!), sente in sè stesso: non è detto, ma noi sentiamo che la sabbia scorre tra le sue mani. L'uomo è divenuto natura. E che importa se nella strofa seguente il sentimento sia falsato e superumanamente dilatato con relazioni intellettuali, talchè il fiume diventa la vena del poeta, il monte la sua fronte, la selva la sua pube, la nube il suo sudore? Il Superuomo s' insinua anche nelle più sincere liriche paesistiche; ma, e questo solo ci riguarda, non le distrugge, e ne lascia sussistere frammenti, i quali non son poi frammenti, sibbene, assai spesso, compiute poesie. Con tale discernimento (e con l' avvertenza di separare le poesie riunite sotto un titolo solo, o di congiungere, talvolta, quelle divise dalla diversità dei titoli) bisogna leggere il libro di *Alcione*.

Si veda il seguente giuoco di luce sull'acqua, in *Bocca d'Arno*:

Sono le reti pensili. Talune
pendon come bilance dalle antenne
cui sostengono i ponti alti e protesi
ove l'uom veglia a volgere la fune;
altre pendono a prua dei palischermi
trascorrendo il perenne
specchio che le rifrange; e quando il sole
batte a poppa i navigli, stando fermi

i remi, un gran fulgor li trasfigura:
grandi calici sorgono dall'acque,
gigli di foco.

Fa un suo divino gioco
la giovine Ora
che è breve come il canto
della colomba. Godi l'incanto,
anima nostra, e adora!

Quest'altra strofa completa la visione:

Grandi calici sorgono dall'acque
di non so qual leggiere oro intessuti.
Le nubi i monti i boschi i lidi l'acque
trasparire per le corolle immani
vedi, lontani e vani
come in sogno paesi sconosciuti.
Farfalle d'oro come le tue mani
volando a coppia scoprono su l'acque
con meraviglia i fiori grandi e strani,
mentre tu fluti
l'odor salino.

Fa un suo gioco divino
l'Ora solare,
mutevole e gioconda
come la gola d'una colomba
alzata per cantare.

Qui non abbiamo, tra incertezze e sovrabbondanze, uno dei più perfetti paesaggi d' annunziani. Eppure non conoscevamo, prima del D' Annunzio, la possibilità di simili visioni poetiche, in cui la parola s'immedesima tanto con l'aria, la luce e l'acqua. In quella specie di ritornello, che chiude la strofa, spontaneamente il tono s' innalza nell' adorazione: la gola della colomba, « mutevole e gioconda alzata per cantare », come sintetizza il paesaggio!

Stiamo a sentire in quest'altra, prima che cominci l'adagio, il ritmo delle cicale nel sole:

O Marina di Pisa, quando folgora
il solleone!
Le lodolette cantan su le pratora
di San Rossore
e le cicale cantano sui platani
d'Arno a tenzone.

Nell'alternativa del verso lungo e del breve, delle sdrucciole e delle assonanze violente, è il silenzio meridiano rotto dai canti. E segue, con un trapasso di straordinario valor musicale, l'adagio meraviglioso:

Come l'Estate porta l'oro in bocca,
l'Arno porta il silenzio alla sua foce.
Tutto il mattino per la dolce landa
quinci è un cantare e quindi altro cantare;
tace l'acqua tra l'una e l'altra voce.

E continua. Non mi pare che sia possibile riuscire ad una espressione più perfetta del silenzio e del canto nell'immensa aria luminosa, sulla « dolce landa », alla foce del fiume. Perfino quel paragone, che sembra a prima vista escogitato, tra l'Estate che « porta l'oro in bocca » e il fiume che « porta il silenzio », vapora in un senso indefinito: l'Estate e il suo oro son così connaturati al paesaggio! Nessuna meraviglia, giacchè l'aria e la luce penetrano e impregnano tutto, se le vene, all'amata del poeta, s'inazzurrano all'ombra delle vele:

S'inazzurra il tuo sangue come il mare.
L'anima tua di pace s'inghirlanda.

E qual senso, in tal pace, potrà restar sospeso nell'anima del poeta? Egli è assorbito:

È paga nel mio cuore ogni dimanda,
come l'acqua tra l'una e l'altra voce.

Porgiamo l'orecchio, ora, a un'altra pace, più fugace, più squisita e soave dell'altra (*Lungo l'Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia*):

Grazia del ciel, come soavemente
ti miri ne la terra abbeverata,
anima fatta bella dal tuo pianto!
O in mille e mille specchi sorridente
grazia, che dalla nuvola sei nata
come la voluttà nasce dal pianto,
musica nel mio canto
ora t'effondi, che non è fugace,
per me trasfigurata in alta pace
a chi l'ascolti.

Chi ha invano cercato nei personaggi d'annunziani dei drammi e dei romanzi la commozione, la tenerezza e il pianto, trova tutto qui, nella « grazia del ciel » riversata in pianto sulla terra. La strofa si svolge, nella sua dolcezza, come un'effusione saliente di gratitudine; e che altro vuol dire « grazia del ciel »? Grata è la terra « abbeverata », sorridente da mille e mille specchi; ed è sua quella voluttà che nasce dal pianto. Ma affinità più tenere e spirituali arricchiscono ancora il paesaggio:

Nascente luna, in cielo esigua come
il sopracciglio de la giovinetta
e la midolla della nova canna,
sì che il più lieve ramo ti nasconde
e l'occhio mio, se ti smarrisce, appena

ti ritrova, pe 'l sogno che l' appanna,
luna, il rio che s'avalla
senza parola erboso anche ti vide;
e per ogni fil d'erba ti sorride,
solo a te sola.

Pare, a prima vista, che quell'immagine « come il sopracciglio de la giovinetta » sia sforzata ; e non è così: il paragone resta indefinito: l'accento poetico cade più su « giovinetta » che su « sopracciglio » ; ed è così dolce la parola « giovinetta », in quel punto! Non dimentichiamo che la vera grande poesia, quella che crea, quasi arriva talvolta a distruggere il senso preciso che han le parole nel dizionario: « esigua come il sopracciglio de la giovinetta» è un'espressione che nella sua totalità, col suo andamento sonoro, con l'accento poetico sull'ultima parola, rende indefinito e vago il preciso paragone che sembra contenere. Il D' Annunzio qui è poeta davvero in una di quelle relazioni lontane, che furono in lui, per tanto tempo, false. L'esiguità di quella luna nascente è mirabilmente vera: il più lieve ramo la nasconde; il suo colore, o meglio il suo lume è come » il midollo de la nova canna », in quel cielo « lavato », di dolcissimo berillo, del quale nulla ci è detto, e che pure noi vediamo: non è esso negli « specchi » sorridenti della terra? La visione si sintetizza in quell'intimità tenera e grata, misteriosa e remota, della luna e del « rio che s' avvalla senza parola erboso ». È così spontaneo che l'anima del poeta, riversata in quel paesaggio, si volga al rivo beneficato anch' esso dalla pioggia, al rivo « senza parola », che meglio d'ogni cosa esprime la sua gratitudine

al cielo! Silenzio e pace su tutto, consolazione, tenerezza, gratitudine, voluttà che nasce dal pianto!

Ecco un piccolo paesaggio triste (di paesaggi tristi ce n'è qualcuno in *Alcione*; ma anch' essi sono attenuati, e non hanno la gravità dolorosa che avevano nel *San Pantaleone* ed anche nel *Canto novo*); è intitolato *Nella belletta:*

Nella belletta i giunchi hanno l'odore
delle persiche mézze e delle rose
passe, del miele guasto e della morte.
— Or tutta la palude è come un fiore
lutulento che il sol d'agosto cuoce
con non so che dolcigna afa di morte.
— Ammutisce la rana, se m'appresso.
Le bolle d'aria salgono in silenzio.

Non è che un odore, così sintetizzato: « non so che dolcigna afa di morte »; e l' anima del paesaggio, che è tutta in quell'odore, ha la sua breve espressione perfetta.

I Tributarii sono una lirica punto unita: vi manca la visione totale. Ma si veda la bellezza di questo nascer della luna nel paesaggio montuoso:

Cade la sera. Nasce
la luna dalla Verna
cruda, roseo nimbo
di tal ch' effonde pace
senza parola dire.
Pace hanno tutti i gioghi.
Si fa più dolce il lungo
dorso del Pratomagno
come se blandimento
d'amica man l'induca a sopor lento.

Sui pianori selvosi
ardon le carbonaie,
solenni fuochi in vista.

C' è l' altezza e l' austerità cruda della montagna, sotto la luna che appena è un « roseo nimbo », cruda anch'essa: ci sentiamo in alto: l'aria è sottile: le carbonaie son « solenni fuochi ». Appena s' addolcisce un po' più il lume lunare e il paesaggio con esso. « Pace hanno tutti i gioghi »; e il « lungo dorso del Pratomagno » si fa più dolce, blandito da quel lume, che è per davvero, non per metafora, un' « amica man ».

L' Estate morta è nel *Novilunio* di settembre; morta in questa languida, indefinibile musica:

T'inganni. Quella ch'è sì chiara
è la falce
dell' Estate, è la falce
che l'Estate abbandona
morendo, è la falce
che falciò le ariste
e il papavero e il ciano
quando floriano
per la mia corona
vincendo in lume il cielo e il sangue;
ed è la faccia dell'Estate
quella che langue
nell'aria lontana, che muore
nella sua chiaritate
sopra le acque,
tra il giorno senza fiamme
e la notte senza ombre,
dopo che tanto l'amammo,
dopo che tanto ci piacque;
e la sua canzone
di foglie di ali di gaure di ombre
di aromi di silenzii e di acque
si tace per sempre.

Questa prima luna di settembre non è dunque la luna, ma « la falce dell' Estate ». Ed è così! Non

si saprebbe immaginare un senso più malinconicamente nostalgico e insieme più languido e soave dell'Estate ancor presente e pur defunta. È così viva, quest' Estate morta, che ha una falce e una faccia: la falce che falciò il papavero di sangue e il ciano di cielo; la faccia, che ora è la « chiaritate » lontana, sopra le acque. Il novilunio di settembre è materiato, « tra il giorno senza fiamme e la notte senza ombre », dei resti mortali dell'Estate, « dopo che tanto l'amammo, dopo che tanto ci piacque ». Il D'Annunzio non amò solo l'Estate: fu estate egli stesso. Ed ora sulla canzone dell'Estate, fatta « di foglie di ali di aure di ombre di foglie di silenzii e di acque », e sul cilestre ciano, sul porporino papavero, è passata la morte; e tutte queste cose son divenute, in tanta musica nostalgica, il novilunio di settembre. La musica, in quest'altra strofa, domina l'espressione interamente; e il senso delle cose dette diventa evanescente all' estremo grado:

Novilunio di settembre!
Sotto l'ambiguo lume,
tra il giorno senza fiamme
e la notte senza ombre,
il mare, più soave
del cielo nel suo volume
lento, più molle
della nube
lattea che la montagna
esprime dalle sue mamme
delicate,
il mare accompagna
la melodia
della terra, la melodia
che i flauti dei grilli
fan nei campi tranquilli

roca assiduamente,
la melodia
che le rane
fan nelle pantane
morte, nel fiume che stagna
tra i salci e le canne
lutulente,
la melodia
che fan tra i vinchi
che fan tra i giunchi
delle ripe remote
uomini solinghi
tessendo le vermene
in canestre,
con sì lunghi
indugi su quelle parole
che ritornano sempre!

Chi si sentisse inclinato a dar soverchio peso al significato delle parole, pensi un pò al significato diverso e evanescente che assumono le parole quando sono accompagnate veramente dalla musica. Pensi che è una poesia, questa, in cui predomina la parte musicale. Certo, il punto è difficile: bisogna che sussista il senso letterale, il quale trovi la sua integrazione nel senso della musica; e una poesia tutta musica è qualcosa che non significa nulla, un giuoco. Ma qui il difficile punto è raggiunto; e tutta la strofa rende la melodia della notte autunnale nella sua vaghezza, appena più determinata in questo o quel suono particolare: del mare, dei grilli, delle rane, degli uomini. Bene diceva il Borgese che, mormorando alcune liriche di *Alcione* ci accade di dubitare « se quei palpiti impercettibili, quegli attimi inafferrabili, quelle emozioni inviolabili siano espresse con le parole usate o non piuttosto con qualche miste-

riosa materia d' arte, che ci sfugge e c' illude. La materia si fa profumo, il colore si fa luce, il suono si fa aria. La parola diviene così liquida e così limpida come l'acqua di certe fonti rupestri, delle quali dubitiamo finchè non vi siano immerse le mani ».

Una di tali poesie, citate dal Borgese, è *La pioggia nel pineto*, di cui ecco una strofa:

Odi? La pioggia cade
su la solitaria
verdura
con un crepitio che dura
e varia nell' aria
secondo le fronde
più rade, men rade.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentea pioggia
che monda,
il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria
è muta; ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su le tue ciglia,
Ermione.

Ecco come si altera il significato della parola « solitaria » nell' onda dei suoni: essa arriva a dire appena che il paesaggio è tutto verdura; e tutto il resto è in essa suono, significato fonico. Dove è detto che il crepitìo « varia nell' aria secondo le

fronde più rade, men rade », voi non solo percepite il suono della pioggia cadente, ma vedete il folto delle chiome e le brevi radure. Le parole sono acqua, aumentando la pioggia: « Or s'ode su tutta la fronda crosciare »; e non basta: « l'argentea pioggia »; e non basta: « che monda »! Poi, da capo: « il croscio che varia secondo la fronda più folta, men folta ». E, infine, qual dolcezza nel verso: « E piove su le tue ciglia » ; dove l' ultima parola dà il più soave suono della pioggia, insospettato !

C'è in *Alcione* una poesia, *La sera fiesolana*, che merita di essere tutta esaminata, non solo per le bellezze grandi che contiene, ma anche perchè è il tipo di quelle liriche del terzo libro delle *Laudi*, che si scindono in più altre, ciascuna bella per sè, e tenute insieme da un lievissimo legame esteriore, oltre, s'intende, il titolo. Ricordo che quand'io lessi la prima volta *La sera fiesolana*, la trovai bellissima, senza riserve; tanto è insignificante il legame esteriore, e tanto potente è l' individualità di ciascuna strofa. — Ecco la prima :

Fresche le mie parole ne la sera
ti sien come il fruscio che fan le foglie
del gelso ne la man di chi le coglie
silenzioso e ancor s'attarda all'opra lenta
su l'alta scala che s'annera
contro il fusto che s'inargenta
con le sue rame spoglie
mentre la luna è prossima a le soglie
cerule e par che innanzi a sè distenda un velo
ove il nostro sogno si giace
e par che la campagna già si senta
da lei sommersa nel notturno gelo
e da lei beva la sperata pace

senza vederla.
Laudata sii pel tuo viso di perla,
o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace
l'acqua del cielo!

Si vede subito che la freschezza delle parole, simile a quella del fruscio che fan le foglie, eccetera, è un semplice pretesto per lo sviluppo dell'immagine: questa è così ricca e così completa, così chiusa in sè e perfetta, e predominante, che alla freschezza delle parole non ci si pensa più affatto. Del resto, come immaginare non una generica freschezza di parole, ma una freschezza determinata con tanti particolari? Resta solo la splendida immagine. Non ancora si vede la luna, ma è « prossima alle soglie cerule »: nasce tra umidi vapori, preceduta da un velo, che essa stessa distende davanti a sè. Nel silenzio, è in quel glauco ed umido albore che noi sentiamo la pace della campagna sotto il cielo; e là « il nostro sogno si giace ». Di là partono l'anima e il sentimento che investono la campagna: pare che questa sia già tutta dominata dalla notte sopravvenuta, « già si senta da lei (dalla luna) sommersa nel notturno gelo »; « senza vederla » beva da lei la « sperata pace ». Nel giorno vivido e travagliato non sperò con noi la terra questo glauco silenzio? Il silenzio è profondissimo: la strofa, ad esprimerlo, comincia col « fruscio che fan le foglie del gelso ne la man di chi le coglie silenzioso e ancor s'attarda all'opra lenta ». Poichè l'anima di tutto il passaggio è il cielo, poichè là « il nostro sogno si giace », efficacissimo è quel senso di avvicinamento al cielo che dà l'uomo sull'alto della scala. La scala s'annera, il fusto s'inargenta: sono i chiari

e gli oscuri, gli unici toni più forti nel paesaggio, su cui lentamente dilaga l' albore grigio-perlaceo. Prorompe dalla visione la laude, sintesi della visione stessa, con una mirabile personificazione della sera: « Laudata sii pel tuo viso di perla, o Sera, e pe' tuoi grandi umidi occhi ove si tace l' acqua del cielo! ». La sera ha un viso, che è di perla; e due occhi, evanescenti, vaporati di lagrime. Si noti come riposa la visione nella strofa, fino alla laude, ascendendo ed allargandosi, senza neppure il respiro d' una virgola, col solo respiro dell' ultimo verso, « senza vederla », che è una cadenza melodiosa, una dolce pausa trapassante nell'impeto lirico della laude. — La seconda strofa è un altro paesaggio, del tutto diverso, che comincia anch'esso con un pretesto (questi pretesti sono il legame esteriore delle strofe):

Dolci le mie parole ne la sera
ti sien come la pioggia che bruiva
tepida e fuggitiva,
commiato lacrimoso de la primavera,
su i gelsi e su gli olmi e su le viti
e su i pini dai novelli rosei diti
che giocano con l'aura che si perde,
e su il grano che non è biondo ancòra
e non è verde,
e su 'l fieno che già patì la falce
e trascolora,
e su gli olivi, su i fratelli olivi
che fan di santità pallidi i clivi
e sorridenti.
Laudata sii per le tue vesti aulenti,
o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce
il fien che odora!

Più dolce è questa strofa e più tenera, rispetto alla prima, più austera. È più ricca di suoni e più celere. Un'infinita dolcezza ha la pioggia di giugno, verso sera: tenue, tepida, quasi s' invola mentre sta per cadere e appena cade, fuggitiva. Potrebbe sembrare troppo lunga e particolareggiata l' enumerazione degli alberi e della verdura su cui cade: i gelsi, gli olmi, le viti, i pini, il grano, il fieno, gli olivi, con tutte le loro determinazioni. Ma qui è il caso in cui ha predominio l'onda musicale e il valor simbolico dei suoni. Bisogna sentirla così; e così la sente chi vi penetra dentro. Il « bruire » della pioggia si propaga per tutta la strofa, attenuando musicalmente il senso preciso delle parole. E poi, tutto quel verde, che sembra enumerato, acquista forza di sintesi nella laude, che è bella quanto quella della prima strofa: « Laudata sii per le tue vesti aulenti, o Sera, e pel cinto che ti cinge come il salce il fien che odora! ». Quella vegetazione odorosa e bagnata costituisce le vesti aulenti della sera (in verità della terra; ma la terra è disciolta, come paesaggio, nella sera). Come (e qui la similitudine è sublime poesia) il salce il fien che odora, così quel cinto cinge la sera! — Con un altro lieve pretesto segue l'ultima strofa:

Io ti dirò verso quali reami
d'amor ci chiami il fiume, le cui fonti
eterne a l'ombra de gli antichi rami
parlano nel mistero sacro dei monti;
e ti dirò per qual segreto
le colline su i limpidi orizzonti
s'incùrvino come labbra che un divieto
chiuda, e perchè la volontà di dire

le faccia belle
oltre ogni uman desire
e nel silenzio lor sempre novelle
consolatrici, sì che pare
che ogni sera l'anima le possa amare
d'amor più forte.
Laudata sii per la tua pura morte,
o Sera, e per l'attesa che in te fa palpitare
le prime stelle!

Due immagini ben distinte ha questa strofa, e senza visibile legame: le fonti dei fiumi e le colline. La seconda sovrasta, e fa dimenticare l'altra: se qualcosa le congiunge, è il solo pretesto « ti dirò ». Il profilo di dolci colline, al vespro, un profilo reciso e puro, quale appare ritagliato sull' ultima luce di ponente, è una consolazione e una pace per lo spirito, che puramente lo contempla. Ma che dice quel profilo? Misterioso è il senso di pace e d'amore, che le colline ci dànno col riposo delle loro linee sulla luce. Qualcosa ci dicono; ma che cosa? Il loro segreto è indicibile: « E ti dirò per qual segreto le colline su i limpidi orizzonti s'incùrvino come labbra che un divieto chiuda ». Chi però le contempli a lungo e ripetutamente, sentendo crescere il fascino, crederà d'esser sul punto di strappar loro una maggior parte del loro mistero; crederà di sentirle avvicinare al proprio desiderio: « e perchè la volontà di dire le faccia belle oltre ogni uman desire, sì che pare che ogni sera l'anima le possa amare d'amor più forte »: crescono la pace, la consolazione e l'amore; e il segreto è sempre di là! Una serenità purissima domina la strofa, anche nell' onda melodica. La laude giunge qui, come prima, a sintetizzare: « Laudata sii per la tua pura morte, o Sera,

e per l'attesa che in te fa palpitare le prime stelle!». Muore davvero puramente la sera in quell' ultima luce nitida e trasparente: il trapasso è fugace; le prime stelle palpitano: attendono! E come quest'attesa chiude il circolo del mistero, non svelato ma tanto consolante! — Ora, perchè queste tre strofe hanno avuto un titolo comune, *La sera fiesolana*? Che cosa congiungono quei pretesti, « Fresche le mie parole », « Dolci le mie parole », « Io ti dirò »? Ben a ragione, quando la poesia fu pubblicata la prima volta nella *Nuova Antologia*, le tre strofe avevano ciascuna un sottotitolo: *La natività della luna*, *La pioggia di giugno*, *Le Colline*; senonchè quei sottotitoli dovevano essere titoli addirittura. E che le poesie sieno tre, non una, è confermato dalla laude che chiude ciascuna: il poeta ha tutta l' attenzione al paesaggio, e lo loda; del pretesto iniziale si dimentica.

I paesaggi di *Alcione* sono puri paesaggi: voglio dire che il sentimento del poeta si esaurisce nella visione, e non si effonde durante, o prima o dopo, la visione, per sè stesso. Il paesaggio e l'anima che lo investe coincidono perfettamente. Il nostro poeta è qui un assoluto paesista. Solo i superficiali potrebbero chiedere che insieme con la visione del paesaggio il D'Annunzio esprimesse l'animo suo, il sentimento che il paesaggio gli suscita. Tale richiesta, che vorrebb'essere richiesta di spiritualità, sarebbe in sostanza una richiesta « materiale »: si vorrebbe poter distinguere, diciamo così, tipograficamente, dove il poeta esprime sè stesso e dove esprime il paesaggio. Domanda insulsa. La profonda spiritualità delle visioni paesistiche di *Alcione* dà luogo ad

una poesia così alta e così nuova nel mondo moderno, che poco importa il fastidio di doverla spesso liberare da titoli e sottotitoli, intrusioni superumane e pretesti di passioni umane. I paesaggi, potentemente individuali, si liberano, del resto, da sè. Se l' espressione non fosse arrischiata, direi che essi parlano e il poeta tace. Spesso il poeta si limita soltanto a dire, di fronte a una sua visione: « ti loderò », o « laudato sii »; e non si effonde più di questo. Tal' altra introduce nel paesaggio delle invocazioni ad una donna; ma la donna resta estranea (si fondeva col paesaggio, invece, nelle *Elegie romane*). Ogni elemento umano, per dir così, sparisce; ma diventa umana la natura. Lo spirito scende tutto nella materia; ma la materia diventa tutta spirito. Il D'Annunzio era profeta fin dal '94, nella sua intervista con Ugo Ojetti. Parlando allora della complessità dell' anima moderna, così si esprimeva: « Quando mai, nella storia delle razze umane, si è offerto alle elaborazioni dell' arte un materiale più denso, più vario e più prezioso? La vastità e la profondità dell' anima contemporanea sono inconcepibili ». E continuava, non accorgendosi di passare ad altro: « E sul fondo diffuso della sensibilità organica, già rischiarato dai cinque sensi normali, vanno a poco a poco apparendo strani sensi intermedii le cui percezioni sottilissime scoprono un mondo finora sconosciuto ». Ancora: « Se per la scienza tutti i fenomeni si risolvono nel silenzio astratto dei movimenti ondulatorii che si propagano nello spazio, per la sensibilità umana—di giorno in giorno dilatata ed acuita—l'universo acquista l'espressione d'un volto su cui la vivacità dei pensieri mette le

sue luci e le sue ombre e su cui passano i più tenui riflessi della vita interiore. L'antropomorfismo non è scomparso, ma si è come spiritualizzato. Mai l'anima umana ha avuto con l' anima delle cose comunioni più profonde. Le cose non sono se non i simboli dei nostri sentimenti, e ci aiutano a scoprire il mistero che ciascuno di noi in sè chiude ». Qual voce profonda! Un artista tutto spontaneo, punto riflesso, come il nostro, definiva sè stesso con tanta perspicuità. Partendo dalla complessità dell' anima moderna, egli arrivava, come a suprema manifestazione di tale complessità, all' antropomorfismo poetico. E che altro voleva dir ciò, se non che egli oscuramente sentiva di essere un' alta espressione della complessità stessa, solo in quanto questa è capacità di intima comunione con la natura? Che altro esprimeva il D'Annunzio, se non l'anelito più genuino del suo temperamento di poeta, della sua complessa anima moderna, ma complessa solo in quel senso particolare? S' è visto nascere nella modernità il paesaggio in pittura; s'è notato da tutti che l'anima moderna ha infinitamente più capacità dell' antica a simpatizzare con la natura, a spiritualizzarla, a viverla poeticamente; sono stati ammirati a ragione i lirici paesisti inglesi; e molto si è scritto sul moderno così detto « sentimento della natura »; qui in Italia si è gareggiato a rintracciarlo, talvolta a fatica, negli ultimi nostri poeti. Non pare dunque che ci siamo accorti di possedere nel D'Annunzio, specialmente dopo la sua ultima produzione superumana, il più grande paesista della modernità, l'artista più significativo, in questo senso, dell'anima moderna, il quale si lascia indietro, a grande di-

stanza, i lirici inglesi. La colpa è in gran parte della sopracostruzione delle *Laudi*, tutta falsa. In *Alcione* trova la sua più libera ed alta esplicazione il genio del D'Annunzio in quanto poeta della fisicità: quel genio che esplose nel *Canto novo,* ebbe ancora i suoi accenti, sebbene più rari e più fievoli, nell' *Intermezzo*, l'*Isotteo*, la *Chimera*, le *Elegie romane*, il *Poema paradisiaco*; che si manifestò inoltre in tutta l' opera in prosa, in ispecie nei romanzi, dove i momenti paesistici mostrarono anche, sempre, uno slancio verso le alte tonalità liriche. Quella vena impetuosa d'ispirazione naturalistica, che proruppe la prima volta nel *Canto novo*, fu coperta poi e nascosta da tutta la produzione in cui il poeta andò variamente narrando le sue angoscie di uomo sensuale, o falsando e sforzando la propria natura nella ricerca d'un senso della vita che gli mancava, nei romanzi e nei drammi; ebbe apparizioni più o meno fuggevoli negli altri libri di liriche; apparve, un po' costretta e soffocata dal tono prescelto, anche nelle opere in prosa; sgorgò fuori da capo, più libera, calma, ricca e possente nel libro di *Alcione*, mentre non era quasi più sospettata, e trascinando ancora con sè i detriti della produzione ultima, del Superuomo. E in *Alcione* nacque, nel senso più rigoroso della parola, quell' antropomorfismo inconsciamente profetato dal D' Annunzio. Già potrebbe dirsi in largo senso antropomorfismo ogni visione animata della natura, ogni paesaggio poetico costituito di sentimento umano. Ma in *Alcione* quel sentimento diventa spesso così complesso e profondo da raggiungere la personificazione dell'oggetto fisico. Ne abbiamo già avuto qualche esempio, e più ne

vedremo nel seguente capitolo: anche nel *Canto novo* ci fu dato osservare che talvolta la spiritualità del paesaggio raggiungeva la personificazione. È questo l'antropomorfismo in senso stretto, il quale, allorchè la personificazione non resta fuggevole e acquista una duratura saldezza, dà luogo ai miti. Con frase felice il Gargano chiamò il D'Annunzio « creatore di miti nuovi »; accorgendosi anche, per conseguenza, che l' arte del nostro poeta « non aveva per l' addietro toccato vertice più alto ». Quella spiritualità, che alcuni vorrebbero trovare isolata, sotto forma di effusioni occasionate dalla visione, il D'Annunzio la riversò sempre più nella visione stessa: egli si fece sempre più esterno per diventare sempre più interno. Arrivò al « mito nuovo », che è profondissima interiorità. Più visivo che sensuale (già lo notammo), egli dovè subordinare la sensualità alla sua potenza di visione, per raggiungere le sue ispirazioni più genuine: la vista spiritualizzò il suo senso, fu la « forma » del suo senso. Penetrandogli per gli occhi, le cose plasmarono il materiale « denso », « vario » e « prezioso » della sua sensibilità « dilatata ed acuita » (la sensibilità moderna di cui egli parlava), e gli lasciarono vedere nell' universo l' « espressione d' un volto ». La sostanza psicologica di lui, fatta quasi tutta di sensibilità, e incapace di configurarsi nell'arte in distinte personalità umane, trovò la via della personificazione, attraverso la vista, nella natura, la quale soltanto ha la possibilità di assumere forme individuali del tutto « sensibili », voglio dire fatte di sola sensibilità (i « miti nuovi »). Il poeta intese così bene questo processo dell'ispirazione propria, che non seppe im-

maginare diversa l'ispirazione, nientemeno, di Dante. Nel suo discorso *Nel Tempio di Dante* disse: « Imaginate la plenitudine di quell' anima nel contrasto delle necessità comuni e delle infiammate apparizioni che gli si facevano incontro di repente allo svolto di un cammino, sopra un argine, nella cavità di una roccia, pel declivio d'una collina, nel folto d'una selva, in una prateria canora di allodole. Per i tramiti dei sensi la vita molteplice e multiforme gli si precipitava nello spirito trasfigurando in viventi imagini le idee astratte ond'esso era ingombro». È un giudizio curiosissimo, il quale diviene pieno di senso, quando si facciano una piccola restrizione mentale e qualche variante: « Per il tramite della vista la vita molteplice e multiforme gli si precipitava nello spirito (*a Gabriele D' Annunzio*), trasfigurando in viventi imagini *la sostanza sensuale* ond'era ingombro ». E senza dubbio, nello stesso discorso, il poeta parlava ancora dell' arte propria, che doveva giungere al mito, quando così giudicava l' arte di Eschilo e i miti greci: « Così le creature tragiche di Eschilo portano in loro il segno dei miti naturali ond' escirono: élleno sono ancor calde del foco etereo, lucide della luce siderale, umide della nuvola fecondante. Così, se imaginiamo aperta la statua di un dio greco, ne vediamo erompere l'acqua o la luce, i baleni o i vènti del cielo ». E ciò, si noti, è più vero dei « miti nuovi » che degli antichi, alla formazione dei quali concorsero processi astrattivi e una filosofia involuta, mancanti affatto nei « miti nuovi ».

IV.

I MITI NUOVI.

(IL LIBRO DI ALCIONE).

Già abbiamo visto innanzi qualche esempio di paesaggio in cui il sentimento si fa persona. Vediamone altri.

Appena è nominato un nume ne *L'Ulivo*; ma basta il nome a farlo vedere:

> Chiaro e leggero è l'arbore nell'aria.
> E perchè l'imo cor la sua bellezza
> ci tocchi, tu non sai, noi non sappiamo,
> non sa l'ulivo.
>
> Esili foglie, magri rami, cavo
> tronco, distorte barbe, piccol frutto,
> ecco, e un nume ineffabile risplende
> nel suo pallore!

È un dio costituito da quel senso di pace che ci dà l'albero arido e santo, cui noi congiungiamo anche il senso d'una divina blandizia: « ineffabile » risplende il nume nel « pallore ». Qui è tutta la bontà che manca ai personaggi d'annunziani: qui è anche la castità, che il poeta raggiunge solo attraverso la natura:

> Laudato sia l'ulivo nel mattino!
> Una ghirlanda semplice, una bianca
> tunica, una preghiera armoniosa
> a noi son festa.

E il sentimento, ecco, si personifica anche in chi adora il nume : ne trasforma la persona. Si osservi la freschezza mattinale, la purità dei suoni tutti chiarissimi, la semplicità melodica, la trasparenza della visione in tutta la poesia.

Beatrice, che il D'Annunzio non conosce in quanto persona, potè apparirgli in una rorida sera di giugno, mentre era tutto di perla il cielo e trascoloravano le messi:

« Color di perla quasi informa, quale
conviene a donna aver, non fuor misura. »
Non è, Dante, tua donna che in figura
della rorida sera a noi discende?
Non è non è dal cielo Beatrice
discesa in terra a noi
bagnato il viso di pianto d'amore?
Ella col lacrimar degli occhi suoi
tocca tutte le spiche
a una a una e cangia lor colore.
Stanno come persone
inginocchiate elle dinanzi a lei,
a capo chino, umili; e par si bei
ciascuna del martirio che l' attende.

Il lieve arcaismo linguistico qui nasce da inesplorabili profondità: da quelle profondità cui mette capo l'analogia remota e pur così intensamente vera della sera e della donna dantesca color di perla. Come altrimenti poteva dirsi ciò che è detto in questi versi: « discesa in terra a noi bagnato il viso di pianto d'amore » ; « e par si bei ciascuna del martirio che l'attende » ? Beatrice è la sera stessa, color di perla ; la rorida soavità della sera è il pianto di Beatrice : pianto d'amore. Ed è, nel sentimento così puro del paesaggio, nelle dolci cadenze della strofa,

un pianto d'amore quasi divino. Le spiche, tocche, trascolorano: passa in esse, col trascolorarsi, la santità della sera; e stanno come « persone inginocchiate ». Spontaneo, ad animare ancora le spiche, sorge il ricordo del martirio prossimo. Tutto si fonde e si chiude in circolo: più viva e più vera appare la figura di Beatrice, della sera, di fronte alle spiche « umìli ». Il paesaggio è diventato un quadro di figure; in cui però (ed ecco l'arte grande) le figure trapassano a loro volta nel paesaggio: le figure e il paesaggio si fondono in una visione sola, come nella vista comune si fondono le due immagini che ci dànno per ogni oggetto i nostri due occhi.

Nella lunga poesia intitolata *Il Fanciullo*, che ha parti diluite ed insistenti enumerazioni ed astrazioni, ci son tratti che per la loro bellezza compensano ad usura il resto. Il poeta vede un fanciullo, non figlio dell'uomo, ma della bella natura, il quale della natura vive, cantandola su « dolci canne ». Meraviglioso è il corpo di lui:

L'acqua sorgiva fra i tuoi neri cigli
fecesi l'occhio che vede e che sorride;
fecesi chioma sulla tua cervice
il crespo capelvenere.

Fatto sei di segreto e di freschezza.
Fatte sono di làtice
fluido e d'umide fibre le tue membra.
Il tuo spirto, dal fonte come il salice
ma senza l'amarezza
nato, le amiche naiadi rimembra;
tutte le polle sembra
trarre per le invisibili sue stirpi.
E se gli occhi tuoi cesii han neri cigli
ha neri gambi il verde capelvenere.

È una creatura, dunque, non nata d'uomo, ma dalla natura vegetale e dall'acqua, nella placida, ombrosa e verde insenatura di un lago o d'un fiume. Si vede nascere, dall' « acqua sorgiva », l' occhio ingenuo « che vede e che sorride »; si vede tramutarsi in nera chioma il « crespo capelvenere »: quel capelvenere che, in fine, con così efficace e necessario richiamo, « ha neri gambi ». Il corpo del fanciullo conserva nelle membra, fatte di latice fluido, l'umidore delle polle da cui sembra essersi formato. Lo « spirto » di lui, che è tutt' uno col corpo, è nato « dal fonte come il salice ». In lui tutto è segreta freschezza: « Fatto sei di segreto e di freschezza » !

Era facile che il D'Annunzio, così inclinato a spiritualizzar la natura, rivivesse poeticamente qualche mitologica trasformazione. L' oleandro era una pianta per la quale egli aveva già fatto sentire il proprio innamoramento. E nell' *Oleandro* c' è la trasformazione di Dafne, in una nona rima libera che è espressione schiettissima del tono lirico-narrativo della poesia. Si senta quando Apollo raggiunge la ninfa, e « avido il dio districa la soave nudità dalla chioma che la fascia »:

Bianca midolla in cortice lucente,
in folti pampini uva delicata !
Tenera e nuda il dio la piega, e sente
ch' ella resiste come se combatta,
Tenera cede il seno; ma dal ventre
in giuso, quasi fosse radicata,
ella sta rigida ed immota in terra.
Attonito l'amante la disserra.
« Ahi lassa, Dafne, ch' arbore sei fatta ! »

La tenerezza di quel corpo è in tutta la strofa, ripetuta, insistente: la « soave nudità » è come una

« bianca midolla » nel biondo « cortice lucente » della chioma; è come un' « uva delicata » « in folti pampini »: « tenera e nuda il dio » piega la ninfa; tenera ella cede il seno. Più dura risulta la resistenza di lei, « come se combatta » e « quasi fosse radicata »: durissimo nasce il verso: « ella sta rigida ed immota in terra ». Qui, per chi lo pretende dal D'Annunzio, c'è il dramma: il dramma ch'egli sa fare da grandissimo artista, non importa che in cambio di un urto di passioni ci sia l'urto del molle e del duro fisico. Con intonazione perfetta la strofa si chiude restando esteriore: « Attonito l'amante la disserra »; e quell'esclamazione del dio, « Ahi lassa, Dafne, ch' arbore sei fatta! », è esteriore anch' essa col suo colorito retorico; ed ecco la retorica risollevata a poesia! Ma vediamo la strofa in cui è l'ultimo tratto della trasformazione:

Il dolce crine è già novella fronda
intorno al viso che si trascolora.
La figlia di Peneo non è più bionda;
non è più ninfa e non è lauro ancora.
Sola è rossa la bocca gemebonda
che del novello aroma s' insapora.
Escon parole e lacrime odorate
dall' ultima doglianza. O fior d' estate,
prima rosa del lauro che s' inflora!

Gli ultimi cinque versi non sappiamo, in verità, se son fatti di parole o di una succulenta materia aromatica. Quell'aggettivo « gemebonda » contiene così i lamenti della donna come il succo vegetale: « escon parole e lacrime odorate dall'ultima doglianza ». La esclamazione, « O fior d'estate, prima rosa del lauro

che s' infiora! », si stacca come una sintesi potentissima: la bocca è ancora bocca ed è già un fiore: la prima rosa! Certo il poeta, nel mito di Dafne, sentì specialmente l' ultimo tratto della trasformazione, quella bocca di donna che è insieme una rosa, quel dolce umidore umano che è insieme aromatico succo vegetale. Nel *Canto novo* aveva detto:

Tu ridi, ridi: sotto la giovine
forza dei denti, Lalla, ti sprizzano
infrante le turgide frutta
e l' umidore voluttuoso

io, Lalla, e il sano odor selvatico
ecco, io ne' baci sento... Oh lascivia
di labbra che succhiano rossi
àcini e labbra più rosse ancora!

E aveva anticipato, dal profondo della sua sincerità, il motivo dell' *Oleandro*.

L' Estate, tanto amata e tanto cantata nel libro di *Alcione*, è personificata in una delle più belle poesie, tutta bella, *Stabat nuda Aestas*. Il poeta ne vede prima solo il « piè stretto »; o meglio, si noti, lo intravede:

Primamente intravidi il suo piè stretto
scorrere su per gli aghi arsi dei pini
ove estuava l'aria con grande
tremito, quasi bianca vampa effusa.
Le cicale si tacquero, più rochi si
fecero i ruscelli. Copiosa
la resina gemette su pe' fusti.
Riconobbi il colubro dal sentore.

È impossibile che almeno non si intraveda il piede dell' Estate su quegli aghi arsi dei pini, che prima

attraggono l'attenzione: quegli aghi arsi sono così materiati di Estate, che questa certo vi passa sopra. È sopra di essi, in quell'aria che estuava « con grande tremito, quasi bianca vampa effusa », d' una meravigliosa evidenza. Segue una di quelle pause, in parte reali in parte illusorie, che son proprie della natura vegetale rigogliosa nelle ore estive: « le cicale si tacquero, più rochi si fecero i ruscelli». Pare, allora, di sentir compiersi le funzioni vegetali: « copiosa la resina gemette su pe' fusti ». Quanta « pausa » nel suono di queste parole, che poi dànno il senso di un omaggio reso dagli alberi all'Estate intraveduta! Nella pausa colpisce anche l'odore, acremento estivo: « riconobbi il colubro dal sentore ».

Nel bosco degli ulivi la raggiunsi.
Scorsi l' ombre cerulee dei rami
su la schiena falcata, e i capei fulvi
nell'argento palladio trasvolare
senza suono. Più lungi, nella stoppia,
l'allodola balzò dal solco raso,
la chiamò, la chiamò per nome in cielo.
Allora anch' io per nome la chiamai.

Il poeta dunque la scorse. Ma si guardi come la figura dell'Estate si compone quasi dei colori richiamati da quelli del paesaggio: « l'ombre cerulee dei rami su la schiena falcata », « i capei fulvi nell'argento palladio. » Quella bianca schiena, quei capelli fulvi son come i toni di colore richiamati per dolcezza d'accordo dall' ombre cerulee e dall' argento palladio: sono, nel tempo stesso, proprii del corpo dell'Estate. Anche qui paesaggio e figura svaniscono l'uno nell'altra. E la conversione continua: il canto dell'allodola chiama per nome l' Estate. Canta o parla,

dunque, l' allodola? Chi lo sa! Ben sentiamo però prorompere sulle labbra del poeta il nome della stagione bella! E' un vero grido di passione.

Tra i leandri la vidi che si volse.
Come in bronzea mèsse nel falasco
entrò, che richiudeasi strepitoso,
Più lungi, verso il lido, tra la paglia
marina il piede le si torse in fallo.
Distesa cadde tra le sabbie e l'acque.
Il ponente schiumò nei suoi capegli.
Immensa apparve, immensa nudità.

Non si può dire se fu l'Estate che entrò nel falasco, oppure fu questo a strepere da solo, ad un'aura di vento. Poichè il poeta ha ora la figura della donna davanti a sè, in ogni nuovo aspetto del paesaggio, come giunge caldo d'umanità quell'atto del volgersi! Il poeta aveva dato tanta vita alla sua figura, che poteva, dopo averla chiamata, ben farla volgere una volta sola a lui, quasi con la curiosità della donna. « Più lungi, verso il lido, tra la paglia marina il piede le si torse in fallo »: sembra che si arrivi d'un tratto ad una completa, e quindi stonata, materializzazione dell'Estate. Ed è proprio il contrario. La lieve materializzazione precedente si dissolve ancor più. Uscito sul lido, all'aperto, il poeta vede la figura dissolversi nell'immensità di tutto lo spazio: « distesa cadde tra le sabbie e l' acque ». Sparisce la figura tra le due strisce (chiamiamole così) del paesaggio; e quindi « cadde ». Quell' « immensa nudità » è la nudità della donna o non piuttosto la nudità, cioè la luminosa ampiezza, del paesaggio? A chi vi rifletta, quel piede che si torse in fallo appare dunque come la definitiva dissoluzione dell'im-

magine umana nella natura. E un ultimo tratto più umano è l'altro, « il ponente schiumò nei suoi capegli »; dove però neppure è possibile distinguere lo schiumar del ponente tra i capelli dell'estate dallo schiumar del ponente nell' acqua, sulle sabbie. La figura è intravista, è scorta, è vista, come variamente dice il poeta; ma in realtà essa, in tutta la poesia, si vede sempre e non si vede mai. Il paesaggio continuamente l' assorbe e l' esprime; la chiude in sè per poi manifestarla e richiuderla in sè da capo. E a me non pare che si possa raggiungere maggior concretezza di poesia.

Uno dei componimenti di *Alcione,* che è piaciuto a tutti (insieme con l'*Otre*, di cui lasciamo la critica al lettore) è *La Morte del Cervo*. Ed è una poesia che meritava tanta ammirazione: è difatti un capolavoro. Il poeta vede il Centauro nuotare in mezzo al Serchio:

Un uomo egli era, e pur sentii la pelle
aggricciarmisi come a odor ferigno.
Di capegli e di barba era rossigno
come saggina, folte avea le ascelle;

ma pél diverso da quel delle gote
sotto il ventre parea gli cominciasse,
bestial pelo, e che le parti basse
fossero enormi, cosce gambe piote,

come di mostro, tanto era il volume
dell' acqua che moveva il natatore
se ben tenesse ambe le braccia fuore
con tutto il busto eretto su le spume.

La grande massa animale moventesi nell'acqua è in quelle tre parole « cosce gambe piote », e in quel

« volume dell' acqua ». Ma si osservi specialmente la forte animalità della figura umana. È vista nel pelo: « di capegli e di barba era rossigno come saggina »; « ma pél diverso da quel delle gote sotto il ventre parea gli cominciasse »; e dove il pelo è, vorrei dire, più pelo che altrove: « folte avea le ascelle ». Della pelle e del pelo si sente l' odore, « ferigno », d' effetto acremente sensuale: « e pur sentii la pelle aggricciarmisi ». Si faccia quest' osservazione: è tanta l'animalità che impregna le tre quartine, che i due versi dell'ultima, per poco che vi si fermi un po' più l'attenzione, sembrano un respiro di sollievo spirituale: « se ben tenesse ambe le braccia fuore con tutto il busto eretto su le spume ». Il Centauro balza a terra « su quattro zoccoli » :

Ritondo il capo avea, tutto di ricci
folto come la vita di racimoli,
e l'inclinava a mordicare i cimoli
dei ramoscelli, i teneri viticci

con la gran bocca usa alla vettovaglia
sanguinolenta, a tritar gli ossi, a bere
d'un fiato il vin fumoso nel cratère
ampio, sopra le mense di Tessaglia.

« Ritondo » invece di « rotondo » è una preziosità verbale, che suona come un' acre carezza sensuale (la sensualità di tutta la poesia è acre). E da capo col pelo, il quale sulla testa ha l'aspetto più rigogliosamente animalesco del pelo: i ricci: « tutto di ricci folto come la vite di racimoli ». L' apparente gentilezza dell'atto, col quale il capo « ritondo » del Centauro s'inclina a « mordicare i cimoli dei ramoscelli, i teneri viticci », sta solo a rinforzare per

contrasto la ferocia della « gran bocca usa alla vettovaglia sanguinolenta, a tritar gli ossi ». Nella seconda quartina l' animalità s' inasprisce anche nei suoni, con un effetto quasi raccapricciante. Dopo il primo assalto, il Centauro e il cervo restano di fronte pronti al nuovo definitivo attacco.

Un fil di sangue gli colava giù
pel viril petto, giù per il pelame
cavallino il sudore. Come rame
gli brillava la groppa or meno or più

al sole obliquo che feria lontano
pe' tronchi, variato dalle frondi.
S'era fatto silenzio nei profondi
boschi. Il soffio s' udia ferino e umano.

Gli aghi dei pini ardere come bragia
parean sul campo del combattimento.
E l'aspro lezzo bestial nel vento
si mesceva all'odore della ragia.

Il paesaggio assorbe la scena. Il Centauro appare bagnato il « viril petto » d'un fil di sangue, colante sudore giù per il pelame cavallino; ma tutta intera si vede la sua figura nell'effetto luminoso del « sole obliquo » « variato dalle frondi », che fa brillare la groppa « or meno or più ». Il silenzio allarga la scena: « s'era fatto silenzio nei profondi boschi »; e nel silenzio si dilata il « soffio ferino e umano ». Il suolo, il « campo del combattimento », con quegli aghi dei pini che sembrano ardere come bragia, è viva, intima parte del combattimento avvenuto e della terribile pausa. Si mescono gli odori: « e l'aspro lezzo bestial nel vento si mesceva all' odore della ragia ». È in tutto lo stesso spirito acre, caldo, ferino. In tutta l'ultima quartina mirabilmente si dis-

solve la scena nel suolo, nell' ambiente, nell' aria. E segue quell'ultima lotta, che è anche inutile ricordare; giacchè chi l'ha letta una volta, l'ha forse imparata a memoria. Rappresenta il massimo della «solidità» o, se vogliamo, della «scultura» nella poesia. Parlandone in un suo articolo, *Le Forze e le Forme*, il D'Annunzio stesso, con grande chiarezza critica, ebbe a dire: «Qui veramente la parola ha tre dimensioni» (disse anche, elevandosi fino a un alto principio estetico: «L' arte dà la qualità alla materia, non la materia all' arte»). Poi il cervo piomba ucciso:

Udii lo schianto stridulo dell' osso
infranto, aperto sino alla mascella.
Fumide giù dal cranio le cervella
sgorgarono commiste al sangue rosso.

L' erto corpo piombò nel gran riposo
con urto sordo; sanguinò silente;
senza palpito stette; del cocente
flutto bagnò l' arsiccio suol spinoso.

E così, di nuovo, e più di prima, il suolo diventa parte essenziale della scena. L'ultima quartina rappresenta tale assorbimento. Il corpo del cervo «senza palpito stette», sul suolo; «sanguinò silente», e «del cocente flutto bagnò l'arsiccio suol spinoso». Il sangue e il suolo coperto dagli arsi aghi dei pini si mescono, come prima si mescevano nel vento l' «aspro lezzo» bestiale e «l' odore della ragia». Tali, chiamiamole così, mescolanze bisogna sentire, per penetrare nell' intimo spirito della poesia, più che fermarsi a quei suoi tratti più appariscenti in cui è la violenza degli atti. Chi della poesia farà

uno studio compiuto, dovrà avere l'occhio a ciò. Non metterà in primo piano per esempio, i versi pieni di molle materia sanguigna: « Fumide giù dal cranio le cervella sgorgarono commiste al sangue rosso »; e in secondo piano questi altri, che sembrano contenere sopra tutto aria e luce: « Come rame gli brillava la groppa or meno or più al sole obliquo che feria lontano, variato dalle frondi ». La materia è tutta la stessa. *La Morte del Cervo* è,—noi possiamo intenderci,—un « dramma-paesaggio ». Ed è, com' era da aspettarsi, il miglior dramma del D'Annunzio; non importa che sia per tre quarti animalesco e per un quarto umano. A distanza enorme si lascia dietro i drammi esclusivamente umani, se abbandoniamo ogni preconcetto sul contenuto, e guardiamo solo all' arte. Si rifletta solo a questo: ciò che nella *Morte del Cervo* è boschi, suolo, luce, aria, il cosidetto ambiente; nei drammi è costituito specialmente dalle didascalie erudite o superumane! Ma il miglior D'Annunzio è nella *Morte del Cervo* anche come creatore di « miti nuovi ». Il suo Centauro, più vero dell'antico, più direttamente tratto fuori dalla pura fantasia artistica, vale a dire da quel senso umano-bestiale posseduto dal poeta, è un mito rinnovato. Nel *San Pantaleone* quel senso umano-bestiale dette luogo a molti personaggi somiglianti nel fisico agli animali: nella *Morte del Cervo* genera un mostro mezzo uomo e mezzo cavallo. Quella stessa estate, che in *Stabat nuda Aestas* s'ingentilì in una visione di muliebre bellezza nell'anima dell'artista, gli s'inasprì sensualmente nella fantasia, in un altro momento. Il motivo profondo della *Morte del Cervo* sembra essere costituito dall' «odore

della ragia » e dal « lezzo bestiale ». Il D' Annunzio conosceva, e quanto !, l'acredine sensuale : non bastò forse l'odor della ragia in un bosco di pini e il lezzo d'una qualunque bestia, anche l' odore del proprio cavallo, a suscitargli la visione ? Non altrimenti nasce l'arte veramente grande, la quale muove sempre da un sentimento profondissimo dell'artista: da un sentimento che dà corpo alle figure, e che noi chiamiamo « liricità ». Senza di questa, l' arte va a tentoni, genera frammenti, cade nell'astratto, non raggiunge l' unità dell' ispirazione.

Ci sarebbe da domandarsi, come per il Centauro, se sia più vero il Tritone immaginato dagli antichi o quello visto dal D'Annunzio in un sonetto. Basta questa quartina :

> Ha il gran torace azzurro come il glastro
> ma l'argento sul dorso gli s' alluma.
> Sceglie tra l' alghe la più verde, e ruma ;
> e gli cola il rigurgito salmastro.

Non c' è qui dentro la stupida sostanza animale del pesce, l'azzurro e l'argento che il mare conferisce agli organismi in esso viventi, il verde delle alghe, la vita che nasce propriamente dall' acqua salsa ? Le rime, nell'espressione di tutto ciò, hanno un valor simbolico singolare.

Così, la poesia antica non seppe veramente far nascere una driade dal tronco di un albero, materiata di midollo, come ha fatto la mitologia esclusivamente poetica del D'Annunzio, in *Versilia*. La ninfa qui non solo è una creatura vegetale, ma contiene tutti i succhi della dolce campagna toscana, ove il poeta la vide nascere.

Non temere, o uomo dagli occhi
glauchi! Erompo dalla corteccia
fragile io ninfa boschereccia
Versilia, perchè tu mi tocchi.

Tu mondi la persica dolce
e della sua polpa ti godi.
Passò per le scaglie e pe' nodi
l'odore che il cuore ti molce.

Mi giunse alle nari; e la mia
lingua, come tenera foglia,
bagnata di sùbita voglia
contra i denti forti languìa.

Si rivolge a Glauco (il mare è vicino), un'altra splendida creatura marina del poeta. Gli amori, come si vede, corrono tra natura e natura. Così tenera, fatta di midollo e di succhi vegetali, Versilia è deliquescente nella sua sostanza sensuale: la sua lingua « come tenera foglia », all' odore della persica dolce « bagnata di sùbita voglia contra i denti forti languìa ». Pare che il suo spirito abbia avidità di sè stesso, cioè di dolci succhi vegetali. Diversa non la sapremmo immaginare. E poi ella ha un altro desiderio soltanto, l' intimo desiderio della sua mollezza; quello di esser « toccata » dall' uomo. Sa di essere veicolo all'uomo di una voluttà che ha anch'essa odore e sapor vegetale:

Io so come si monda il pomo
senza perdere stilla di suco.
Poi coi miei labbri umidi induco
il miele nel cuore dell' uomo.

I suoi due desiderii si fondono in uno, in una specie di seducente volubilità:

Tu la persica che si spicca,
e ne cola il succo giulìo,

dammi, ch' io mi muoio di voglia
e da tempo non ebbi a provarne.
Non temere. Io sono di carne
se ben fresca come una foglia.

Toccami. Non vello, non ugne
ricurve han le tue mani come
quelle che io so. Guarda: ho le chiome
violette come le prugne.

Guarda: ho i denti eguali, più bianchi
che appena sbucciati pinocchi.
Non temere, o uomo dagli occhi
glauchi! Rido, se tu m' abbranchi.

Spontanea è quell'esibizione di sè stessa nella ninfa non pudica e non impudica, ma soltanto fatta di natura, ma soltanto donna che languidamente spasima in un desiderio che le sarà subito soddisfatto. E dice, con stupendi tratti descrittivi: « Io sono di carne se ben fresca come una foglia »; « Guarda: ho le chiome violette come le prugne »; « Guarda: ho i denti eguali, più bianchi che appena sbucciati pinocchi ». Oh, ella riderà certo, mostrando tali denti, quando sarà abbrancata dall' uomo; ella che conosce pur le unghie ricurve! Anche riderà, se avrà quella così molle persica, onde « cola il succo giulìo »! Sembra placarsi; e all' uomo restìo, forse « amico di Diana », si offre almeno, con lieve ironia e sicura del suo fascino, come compagna alla caccia:

Accomanda il nervo alla cocca.
Ne avrai della preda, s' io t' amo!
Imito qualunque richiamo
con un filo d'erba alla bocca.

E ancora « s' io t' amo! »; e ancora l'esibizione di sè, sicura come le sue voglie: « Imito qualunque richiamo con un filo d'erba alla bocca »!

Un'altra ninfa, con non minore evidenza, vide il D'Annunzio, questa volta sulla spiaggia: *Undulna*. Intravedemmo il piede dell' Estate sugli aghi arsi dei pini: i piedi d' una ninfa son quelli che guidano la schiuma marina sulla sabbia. Ella dice:

Ai piedi ho quattro ali d' alcèdine,
ne ho due per malleolo, azzurre
e verdi, che per la salsèdine
curvi sanno errori dedurre.

Pellucide son le mie gambe
come la medusa errabonda,
che il puro pancrazio e la crambe
difforme sorvolano e l'onda.

Io l'onda in misura conduco
perchè su la riva si spanda
con l' alga con l' ulva e col fuco
che fànnole amara ghirlanda.

Io règolo il segno lucente
che lascian le spume degli orli:
l'antico il men novo e il recente
io so con bell' arte comporli.

I suoi piedi sono alati d' ali verdazzurre; le sue gambe son pellucide come la medusa. I curvi « errori » della « salsedine » son dedotti da quelle ali. La ninfa conduce « in misura » l'onda sulla riva, e poi regola « il segno lucente che lascian le spume degli orli ». La regolarità ritmica delle quartine sembra accompagnare l'onda fuggitiva sulla sabbia. Ma si veda tale effetto mirabilmente espresso in

quest' altra, specialmente nel secondo e nel terzo verso :

> Le tempre dell'onda trascrivo
> su l' umida sabbia correndo;
> nel tramite mio fuggitivo
> gli accordi e le pause avvicendo.

La parola sparisce ; o meglio tutta l' espressione è come una sola parola musicale, che è la cosa stessa. In tanta verità chi non vede realmente la ninfa ? E questa sèguita a cantar sè stessa, nel paesaggio che è l'anima sua. Così dice alla sabbia :

> Brilli innumerevole e immensa
> alla mia lunata scrittura ;
> e l'acqua che bevi t' addensa,
> lo sterile sale t'indura.

E poi, con un tratto descrittivo, in fine, dove è tutta la luce dell'ora :

> A quando a quando orma trisulca
> il lineamento intercide ;
> pesta umana, se ti conculca,
> s' impregna di luce e sorride.

Questa è l' ora di cui si compone l' anima di Undulna ; quando

> Di luce beata si gode
> la riva su mare d'oblio.

Eppure la sabbia, che è il suo amore, non ancora è esaurita nelle quartine precedenti, dove s'addensa di acqua, s' indura di sale, impregna di luce e di sorriso le peste umane. Nei versi che seguono l'umidor

lucente della sabbia nell'ora meridiana raggiunge la più alta espressione:

La sabbia scintilla infinita,
quasi in ogni granello gioisca.
Lùccica la valva polita,
la morta medusa, la lisca.

In ogni sostanza si tace
la luce e il silenzio risplende.

Nessuna meraviglia se la ninfa senta ora fremere le sue ali:

Odo fremere in basso
a' miei piedi l' ali d'alcèdine.

E le bianche farfalle sull'acqua son fatte di spuma:

Vengono farfalle di neve
tremolando a coppia ed a sciami:
nella luce assemprano lieve
spuma fatta alata che ami.

Conclusione

Gabriele d'Annunzio imitò solo per un momento, nel primo manifestarsi della sua tempra poetica: il Carducci nel *Primo vere*, i novellieri siciliani in *Terra vergine*; e pur nell'imitazione diede lampi della sua originalità. Raggiunse subito manifestazioni piene della sua genialità, nella lirica col *Canto novo*, nel racconto col *San Pantaleone*. Il suo temperamento visivo-sensuale, nella sua forma avida e nella sua forma languida, si configurò nei paesaggi del *Canto novo*; concentratosi tristemente, diede luogo ai racconti, che son racconti-paesaggi, del *San Pantaleone*. Già il poeta si definiva come lirico dell' esteriorità, o meglio di quella spiritualità che è tutta e soltanto nella vista: i paesaggi del *Canto novo* hanno un'anima, e in alcuni il sentimento da cui sono investiti arriva alla personificazione. Il miglior D'Annunzio, quello del libro di *Alcione,* il paesista insuperabile, il creatore di miti nuovi, era già nato.

Cominciarono le deviazioni; le quali, nel loro insieme, con la testimonianza di tanti nobili e coscienziosissimi sforzi compiuti dal poeta, assurgono ad una solenne tragicità. La tragedia intima del nostro grande poeta è stata grande. Si potrebbe dire, tanto per intendersi: se il D'Annunzio fosse stato un «visivo»

pittore, avrebbe continuato tutta la sua vita a creare la poesia del visibile, sempre raffinandosi e perfezionandosi; essendo invece un « visivo » poeta, e servendosi quindi di un materiale atto anche all'espressione dell' interiorità, la parola, fece violenza al proprio temperamento in questo senso: abusò del mezzo. Ciò è detto, ripeto, per intendersi. La verità è che il sensuale D'Annunzio non poteva non aspirare ad esprimere, a prescindere dal proprio mondo poetico visivo, la propria interiorità personale; vale a dire le gioie e sopratutto le angosce della propria sensualità. Alla vista esterna doveva sostituirsi l'interna, alla natura (in largo senso), l'anima. Questa anima era fatta di moti raffinati quanto si vuole, « moderni » quanto si vuole, ma di semplici moti: avidità sensuale, stanchezza, languore, sazietà triste, disgusto, rimorso, anelito a liberarsi dalla schiavitù del senso. E sono gli stessi sentimenti che altrove erano stati, e dovevano ancora essere, gli animatori della natura. Il D'Annunzio ebbe anche perciò una efficace lirica « personale » (la chiamiamo così per opporla a quella « paesistica »): specialmente in alcune poesie dell' *Intermezzo* e delle *Elegie romane*. Perfino in queste però, si noti, non furono del tutto estranei l'esteriorità e il paesaggio.

Il poeta tentò il romanzo, come la forma in cui credeva di poter manifestare la propria persona. I protagonisti del *Piacere* e del *Trionfo della Morte* sono, difatti, due aspetti molto tra loro simili della persona di Gabriele D'Annunzio. Ma la sostanza psicologica dello scrittore, costituita essenzialmente dai moti ora accennati, non fu capace di configurarsi in personalità intere. Nei due romanzi restarono veri

solo quei moti, nei protagonisti e negli altri personaggi; tutto il resto fu materia atta a riempire i vuoti solo in apparenza: materia inerte, non arte; in particolare nel *Trionfo della Morte*, tirato ad una catastrofe astrattamente « costruita. » Oltre che dai nessi non artistici, buoni a dare un' illusoria continuità alla « linea » dei personaggi, i romanzi furono riempiti da frammenti d'arte vera: paesaggi, e in generale figurazioni del fisico. Il temperamento profondo dell'artista si riaffermava per questa via. Ma, belli per sè stessi, i paesaggi e le figurazioni fisiche, non furono neanch' essi parte dell' opera in quanto totalità: col loro eccesso soverchiarono la parte psicologica, già debole. Il felice equilibrio per cui nel *San Pantaleone* i personaggi furono guardati come parti di un tutto esteriore, era rotto; era rotto per necessità, dal momento che il poeta cercava di scendere nelle profondità dell' anima, volendo narrare, in primo luogo, sè stesso.

Della parte sincera del romanzo che seguì, l'*Innocente,* si può dir press'a poco lo stesso. Ma quella parte sincera fu tutta inquinata da una falsa ispirazione, voluta dall' autore per forza. Egli tentava la prima « via d'uscita » dal proprio temperamento poetico: la « via d'uscita » della bontà morale e della pietà umana. Influirono su di lui i russi; ma tale influsso importa poco. La « via d' uscita » era tentata dall' artista, perchè egli sentiva troppo stretti, nel profondo, i vincoli del proprio temperamento visivo-sensuale, troppo angusto, nel mondo moderno, il proprio contenuto. Volle raggiungere, nientemeno, l'estremo opposto del proprio temperamento: quella pietà umana, specialmente intesa dai russi,

la quale risulta da una larghissima e profondissima multanimità: egli, il sensuale egocentrico! L'*Innocente* ha una falsità, che produce insieme disgusto morale ed estetico; non, tuttavia, antipatia per l'autore, in chi ne comprenda l'alta tragedia. Il *Giovanni Episcopo*, con le sue pretese di obiettività, con la stessa falsa bontà dell'*Innocente*, con la sua secchezza, che accusa uno sforzo immane, è un altro più doloroso documento dello stesso disperato tentativo.

La lirica del D'Annunzio in questo periodo, in cui egli confidò al romanzo il bisogno di narrar sè stesso, fu in generale scadente. Ebbe, come s'è detto, bei momenti di sincerità nell'espressione dei moti sensuali (*Intermezzo*, *Elegie*); ma l'attenzione dell'artista era altrove: s'era troppo estraniata dai motivi naturalistici e paesistici; ed anche ai moti sensuali essa si concedeva assai più volentieri dal punto di vista dell'analisi, nella prosa del romanzo. Fu così che il poeta potè abbandonarsi a curiosi giuochi ed esercizii metrici, nell'*Intermezzo* stesso, nell'*Isotteo*, nella *Chimera*, nel *Poema paradisiaco*; con un oblio della vera poesia, certe volte addirittura incredibile nell'autore del *Canto novo*. Abbiamo mostrato come si produsse via via questa lirica scadente. In alcune parti dell'*Intermezzo*, in moltissime dell'*Isotteo* e della *Chimera*, il D' Annunzio, come ad un sensuale poteva avvenire, fu un dilettante, nel senso stretto di questa parola: fece della poesia un esercizio dilettoso, un giuoco che lusingasse in varii modi la sua avidità sensuale. Il *Poema paradisiaco* fu invece, in buona parte, la falsa lirica della bontà, corrispondente all'*Innocente* e al *Giovanni Episcopo*. Tuttavia, come nei romanzi, in tutte queste raccolte di liriche

spuntava talvolta il forte paesista; più che nei romanzi, giacchè il paesaggio d'annunziano ha sempre teso alle altezze liriche del verso. La forte e sincera vena del poeta serpeggiava nella produzione artificiosa.

Sopraggiunse quel terribile periodo di oscurità, che noi abbiamo intitolato dal Superuomo. È un deserto, il quale, con le ultime opere del poeta, ancora si stende innanzi ai nostri occhi; ma un deserto, che circonda l'oasi splendida del terzo libro delle *Laudi*. Un piccolo spunto sincero, la bontà che prende i sensuali nell'ora della stanchezza, del disgusto e del rimorso, fu arbitrariamente dilatato e quindi reso falso dal D' Annunzio nell' *Innocente*, nel *Giovanni Episcopo* e nel *Poema paradisiaco*. Un altro spunto sincero (rimasto sincero nel *Trionfo della Morte*), vale a dire l' anelito degli uomini insieme sensuali ed intellettuali ad una vita felice nell' affermazione di un' egoistica ma potente volontà, fu egualmente dilatato e falsato. E quanto, e con quanta insistenza, e per quanto tempo! Sotto l' infiusso del Nietzsche, il D'Annunzio tentò l'altra «via d'uscita»: quella della morale così detta eroica. Egli s' illuse di poter ridurre a vera artistica vita ciò che era soltanto un modello o norma di vita, cioè un'astrazione: di tale astrazione fece quel mondo dal vasto contenuto, che sentiva mancarsi e al quale disperatamente aspirava. Vedemmo come alla costruzione del mondo superumano collaborasse quel falso sentimento pànico, col quale il poeta anche cercava di superare sè stesso, uscendo dalle singole figurazioni della realtà naturale ed innalzandosi ad un'intuizione dell'anima cosmica. Spiegammo le falsità stilistiche con cui il

mondo superumano è reso. A quel mondo appartengono i due romanzi, le *Vergini delle Rocce* e il *Fuoco*; appartengono in varia misura tutti i drammi, anche dove non apparisca tra i personaggi un Superuomo; appartiene la lirica dei primi due libri delle *Laudi*. Nel deserto superumano quasi interamente si smarrì la forte e sincera vena del poeta: qua e là, specie nei due romanzi, riapparve a produrre belle rappresentazioni del fisico, paesaggi, ed anche espressioni dirette e vere dei soliti moti sensuali; riapparve curiosamente in alcune parti della *Figlia di Jorio*, ricordando il racconto-paesaggio del *San Pantaleone*. Non altro; ma quella vena sotterranea, come per miracolo, produsse l'oasi del terzo libro delle *Laudi*. Forse, chi sa!, era necessario che rimanesse per tanto tempo, e così profondamente, costretta e soffocata, perchè alfine prorompesse con sublime violenza!

S'ingannerebbe non poco chi credesse che noi vogliamo rinnegare in modo assoluto il D'Annunzio romanziere e drammaturgo: diciamo solo che egli non è un grande artista del romanzo e del dramma. Riconosciamo che in tali forme d'arte egli raggiunse talora rappresentazioni efficaci: quelle di certi moti psicologici di fondo sensuale; ma solo quelle. Non diede vita a personaggi nella loro interezza. Le sue bellezze furono qui oltremodo frammentarie. Riconosciamo pure che nel romanzo e nel dramma (assai più nel primo che nel secondo) egli prodigò le bellezze della sua vena lirica naturalistica. Non si può concedere altro. Circa la novella, noi desidereremmo che qualcuno riuscisse a farne un elogio più alto di quello che noi ne abbiamo fatto a proposito del *San Pantaleone*: alcuni racconti di questa raccolta hanno una

unità lirica, cioè artistica, che non facilmente si trova anche nei più profondi novellieri psicologi. Ma chi, per soverchio amore, volesse assegnare al nostro poeta un posto troppo alto nella storia del romanzo e del dramma, gli renderebbe, al cospetto della storia stessa, che è sacra, un inutile servigio; quando abbiamo alle spalle il romanzo francese e russo; quando è ancor vivo Leone Tolstoi; quando è morto or ora Enrico Ibsen.

Parimenti s' ingannerebbe chi volesse pensare che noi limitiamo arbitrariamente il contenuto sincero della lirica d'annunziana, riducendo il poeta sopratutto ad un paesista e a un creatore di miti naturalistici. Riconosciamo pienamente che il D'Annunzio sia stato anche un forte lirico dei propri personali motivi sensuali ; sebbene quasi sempre li abbia più o meno collegati a qualche visione esteriore. E, d'altra parte, è impresa disperata tentare una giustificazione della sua lirica da dilettante e della sua lirica superumana. Chiudano pure gli occhi quelli che hanno troppa paura dei punti di vista altamente sintetici, dai quali soltanto può apparire la grandezza dei veri artisti. Nè si creda, — sarebbe inutile ripeterlo, — che l' eccellenza che noi troviamo nelle liriche di *Alcione* c'impedisca di vedere tutta la bella e grande lirica paesistica d'annunziana, dal *Canto novo* in giù, attraverso novelle, romanzi, drammi e raccolte di poesie. I due ultimi capitoli di questo libro sono, speriamo, abbastanza chiari. In essi abbiamo voluto far risultare che nei paesaggi e nei miti di *Alcione* il poeta raggiunge la propria pienezza, la espressione più perfetta della propria genialità.

Chi volesse ripigliare a studiare il D'Annunzio (e

ciò, io credo, bisognerà fare) dovrebbe addentrarsi in uno studio sul paesaggio pittorico e sul così detto sentimento della natura nella poesia moderna. Il paesaggio è l'anima della pittura moderna; la modernità ha nella poesia un senso della natura, che veramente può dirsi « nuovo ». In tale studio psicologico si troverebbe la formazione di quel profondo materiale cui il nostro D'Annunzio ha dato forma: un materiale che diciamo di proposito profondo, giacchè è vero, come il D'Annunzio stesso intese, che a formarlo doveva concorrere tutta la complessità dell'anima moderna. Se il D' Annunzio non è un artista profondo, in quanto non ha dato vita a personaggi di delicata complessità, è invece un artista profondissimo in un altro senso, in quanto cioè possiede in supremo grado la facoltà dell'animazione poetica della natura, fino alla creazione del mito. Chi proseguisse un simile studio, troverebbe che Gabriele D'Annunzio è, senza confronti, il più grande lirico paesista della modernità: il più puro e il più profondo; il rappresentante per eccellenza di quella poesia della natura che a ragione si dice « nuova ». Ha raggiunto, per questa parte, certe volte, una concretezza così forte, da ricordare, nella letteratura nostra, soltanto quella di Dante.

Se è vero che il paesaggio poetico e il mito naturalistico sono un prodotto poetico che si è reso possibile solo nell'anima moderna, Gabriele D'Annunzio ha un posto insigne nella storia universale della poesia; e forse era fatale che tal dono egli lo pagasse così caro, con la sua intima tragedia, col suo anelito, sempre insoddisfatto, a liberarsi dalla propria « naturalità. » Guardata da quest'alto punto di vista

della storia, ogni competizione intorno alla persona di lui appare miserevole; ed angusto appare l' ambiente strettamente contemporaneo del poeta, il quale può, al massimo, illuminare la sua produzione minore. Il grande lirico-paesista Gabriele D'Annunzio andrà collocato nell'ambiente immenso della storia universale della poesia.

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

PQ
4804
G286

Gargiulo, Alfredo
Gabriele d'Annunzio